أحمد عبد المعطى حجازى

نجيب محفوظ

الساعة الخامسة مساءً!

كانت الساعةُ الخامسه
والمدينةُ غائبةٌ بين قيلولةٍ ومساء،
مخدرةً بشذًى يتصاعد من شجرٍ دائخ
جاثمٍ كطيورٍ خرافيةٍ فوق ضفتَي النهر،
ينفث فيه هواجسَه الهاجسه

كانت الساعةُ الخامسه
والمدينةُ منفيةٌ فى مدائنَ اخرى،
معذبةٌ بحنينٍ إلى فرحٍ هاربٍ
وهزائمَ تعتادها كالكوابيسِ،

تنعَبُ فى حدقاتِ العيونِ،
كما ينعب البومُ فى الشُّرَفِ الدارسه

كانت الساعةُ الخامسه
والمدينةُ مهجورةً
ما عدا رجلاً طاعناً فى الثمانينَ،
ليس له أن يغيبَ،
ولا أن يموتَ،
يواصل تجوالَهُ فى شوارِعِها البائسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت الساعةُ الخامسه
هبطت غيمةٌ من غبارٍ كثيفٍ،
وندَّت على غفلةٍ صرخةٌ يائسه

كانت الساعةُ الخامسه
أنفذ الوحشُ فى عنقِ الشيخِ مُديتَهُ
ومضى عاوياً
يتشمَّمُ ريحَ فريستِهِ
ويعضُّ بأنيابِهِ الضارسه!

أى ليلٍ من الضفتين يداهمنا موجه الهمجيُّ،

كأناً يداهمنا مغربانْ

مُدلهمّانِ ينطبقان علينا،

ويرتطمان كما ارتطم الجبَلانْ

ظلماتٌ تفيض على دورنا وحدائقنا

وتُتلطّخ اوجُهَنا

وتصير شراباً لنا، وطعاما

إذا ما قرانا قرانا ظلاما

وإن نستمع، فالظلام له السيف والصولجانْ

يشير بألف يدٍ،

ويقول بألف لسانْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أىُّ عاصفةٍ من عصورٍ بدائيةٍ

تتخطّفُنا بمناقير مسنونةٍ من حديد،

واجنحةٍ من لَظٍ ودخانْ

وابالسةٍ قذفتنا الصحارى بهم

يدّعون النبوةَ فينا،

ويستمطرون لنا الخوف والجوعَ،

فالماءُ يأتى سرابا

ولا تعد الأرضُ إلا وعودًا كذابا

عناقيدنا فَنِيتْ، والثعالبُ جاعت فصارت ذئابا

وتلك نواطيرنا لم تزل بعدُ نائمةْ

ولقد بلغ الأمرُ حدَّ الهوانْ!

وها أنتَ وحدكَ،

يا أيها الشاهدُ الفذُّ تخترق الظلمةَ الدامسه

عاريًا، ناحلاً،

لا تنوءُ بما حملت كتفاكَ،

ولا تشتكي لعصاكَ،

من الطعناتِ الخسيسةِ والأوجه الفظّة العابسه

بل تجود على الطرقاتِ بما عتّق الدهرُ والفكرُ من طيبات دماك

تدق بها فوق أبوابنا المغلقاتِ

لنصحو في الساعةِ الخامسة!

فانهضي الآن يا مصر! إن كنت ناهضةْ

ولك الشمسُ مركبةً، والزمانُ حصانْ

او فإن ظلّت هامدةْ

فغدًا لن يجيءَ، ولن يشرقَ الكوكبانْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاروق شوشة

نجيب محفوظ

الذبح والسكين

في البدء كان الذبح والسكينْ!

فهل تحسستْ عروق الرقبة؟

وهل تعقبت دماءٌ في الثرى منسكبة

وخافقاً منسحقاً..

ينساب كالبخار صاعداً من الوتينْ؟

وخيط ماءٍ من بكاء الروح

من تململ الشجونِ

في الفرائص المشتبكة!

القشرة التي ظلت تخالس الوجوه ساعةً من الزمان

سرعان ما تشققت..

وانحسر النقاب

فجلجلت شريعة الذئابْ

وانطفأ السلام في العيونْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يا أيها الشيخ الذى تشوه خطاه

الطعنة التى تخيرتك عمدتك بالدماء

وجمعت أنفاسنا المذعورة المضطربة

وشملنا البديد فى مأدب الكلام!

يا أيها الشيخ الذى تحمله عصاه

أى ظلام قابع يشقه ضياك؟

وأى عطر نافذ ينثره شذاك؟

وأى فصل فى رواية الحياة

لم يزل هناك

الدرب مثلما عرفت

لا تظنه اشتبه

ومثلما وصفت

من سواك يعرف الداء المقيم

ملء النفوس الخربة

ومن سواك يسترد الآن وجهه المضىء

من بين أكوام الوجوه الكئيبة

منارةً

لا تشحب الحروف عندها

أو تلتبس

فلم يعد يجدى تسكع على الضفاف

ولا تمسح فى حائط المبكى ولغوه المبين

ولا انتظار البركات فى أكف الطيبين الحالمين

فمنذ غاب الوحى عن سمائنا

وانبتّ حبله المتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما عاد يجدى أن يقال:

اشتعل الغاب

وعربد الجنون!

هل نحن ذابحوه؟

نحن المنافقين والأوغاد واللصوص

والقابعين فى رهان الخلط والتخليط

يفتون

ويعبثون

والمارقين فى دهاليز الكلام

أو مباخر النصوص

والباحثين عن شريحة من جثة الوطن

ليصنعوا وليمة النئاب

لعلها أن تشبع البطون!

والصامتين..

لم ينافحوا..

ولم يحركوا السكون..

لكنهم بدورهم، يراهنون!

.....

فى البدء

كان الذبح والسكين

وفى الختام،

كلنا المضرج الطعين!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

نجيب محفوظ

كنتَ وحيداً فى العربة

كنتَ وحيدًا فى العَرَبَةْ
حينَ تخلَّفَ سائقُها عنكَ وعنها
فوق طريقٍ مُوحلة
بين عمائرَ أيلةْ
وصروحٍ خربةْ
وعلى الجنبيْنِ حشودٌ سودْ
لرجالٍ بوجوهٍ حائلةْ
ونساءٍ منْتقبةْ
من بسلَّطَ هذا السرطانَ عليكَ؟
ومن اخْلَى ما بين المديةِ والرقبَةْ؟
فتوى الشيخ ابنِ الشيخِ ابن أخى الشيخْ!
أم تحريضُ سماسرةِ الكتبَةْ؟!
ممَّن ركبوا أولى موجاتِ الطوفانِ
ولاذوا ببلاطِ الملكِ النعمانْ
وعلى هضبَةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جلسُوا يتمنَّوْنَ لمصْرَ الفرقَ،
فيومَ النكسةِ صلى شيخٌ ركعةَ شكرٍ للهِ
ويومَ الطعنةِ اخرج شيخٌ صدقةْ
من حُرِّ ريالاتِ النفطِ ودولاراتِ الأمريكانِ
وَجفَّفَ شيخٌ عرقَهْ

والأمةُ ـ تلك العاقر ـ إن وَلَدتْ
فشيوخُ انابيبَ
مُسوخٌ وغرابيبُ
بمصاحفَ جاهزةِ التفسيرِ
وميكروفوناتٍ ومحاريبَ
واشداقٍ تتبرطَمُ بالخطبِ الشيِّقةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدولةُ ـ تلك القاصرُ
ـ تفتكُ بالحشراتِ نهارًا
وتعودُ إذا جَنَّ الليلُ فتحتضنُ اليرقَهْ
لتداهِمَنا في الصبحِ عقولٌ نافقةٌ
وجلودٌ دَبِقَهْ
في الصُّحفِ السيارةِ اقلامٌ بِلحًى وجلابيبَ
وفي التلفزيونِ غرابيبُ ومرتزِقَهْ
في الجامعةِ وفي الجامعِ
في المدرسةِ وفي المحكمةِ وفي المصنعِ
في مجلسِ نوابِ الشعبِ...

لكمْ يا مصرُ بُليتِ بأجيالِ أولي الأمرِ الحمقى
والأبناءِ العقَقَهْ
من ادنى طَبقَهْ
حتى اعلى طَبقَهْ

مازلتَ وحيدًا فى العَربَهْ
حينَ تخلَّى سائقُها عنكَ وعنَّا
وحواليك حشودٌ سودٌ تصرخُ بالويلِ
تُلوِّحُ بالحربةِ والدرقَهْ
مازلتَ وحيدًا...
لا تملكُ غيرَ عصاكَ
وغيرَ القلمِ الغاضبِ
والورقَهْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى غانم

نجيب محفوظ

نجيب محفوظ.. وإبليس!

الشبهات لها بداية، فكل الجرائم بدأت بإبليس الذى وضع أساسها وأرسى قواعدها، لتتكرر نماذجها حتى يومنا هذا. ولن تكون محاولة اغتيال نجيب محفوظ آخرها!

يقول الإمام أبوالفتح محمد بن عبدالكريم الشهرستانى المتوفى سنة ٥٤٨هـ فى كتابه الملل والنحل أن أول شبهة وقعت فى الخليقة، شبهة إبليس لعنه الله، ومصدرها استبداده بالرأى فى مقابلة النص واختياره الهوى فى معارضة الأمر واستكباره... على آدم عليه السلام. فكان امتناع إبليس بعد أن أمره الله عزوجل بالسجود لآدم.

منذ ذلك اليوم وناس يستبدون بالرأى، وناس يختارون الهوى، وناس يستكبرون!

استكبر إبليس فظن أنه أقرب إلى رب العرش، وأنه مخلوق من نار وآدم مخلوق من صلصال، واستبد برأيه أن النار خير من الصلصال. فعصى ربه قائلاً: «لا أسجد إلا لك» وسجل التوراة عصيان إبليس، وسجلته الأناجيل وأوضح القرآن وأبان. أعلنت الكتب للناس أن إبليس يعصى أمر ربه.

قال إبليس كيف أسجد لهذا الذى خلقته من طين.

وقال: من سمع همس إبليس وسار على نهجه. كيف يرتفع نجيب محفوظ فى منارة الأدب والحكمة وأنا أكثر منه علماً وأدباً وحكمة. وقال إبليس أنا أقرب إلى ربى. وقال الذى همس له إبليس أنا أكثر تقى وقرباً إلى ربى.

وكما رفض إبليس السجود لآدم. أصدر الذى همس له إبليس أوامره بقتل نجيب محفوظ. إبليس من نار وآدم من طين والذى همس له إبليس له عقل يحميه بنار مهلكة، ونجيب محفوظ آدمى من طين له عقل يحميه بالقلم..

إنها المعركة بين النار والقلم. نار إبليس وقلم نجيب!

يختال إبليس ويفاخر ويتساءل إذا كانت بينه وبين آدم خصومة فلم سلّطه رب العرش على أولاد آدم.

يسأل إبليس ربه. لماذا أراهم من حيث لا يروننى، تؤثر فيهم وسوستى ولا يؤثر ما عندهم من حول وقوة وحكمة. لماذا لم تتركهم بفطرتهم سامعين مطيعين؟

وبعد أن ألقى إبليس أسئلته سأل ربه: «أنظرنى إلى يوم يبعثون» قال تعالى: «إنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم».

بعدها مضى إبليس يردد سؤاله: «ما الحكمة فى ذلك. لو كان أهلكنى فى الحال لاستراح آدم والخلق وما بقى شر ما فى العالم. أليس بقاء العالم على نظام الخير خيرا من امتزاجه بالشر.

ما زال إبليس يهمس ويوسوس. فيصدقه مغرورون أنهم ـ مثل إبليس ـ الأفضل والأقرب، وأنهم أصحاب الرئاسة والإمارة يعجبهم أن إبليس عند سؤاله: «ما منعك أن لا تسجد إذ أمرتك» أجاب: «أنا خير منه» وها هو المتأخر من ذرية إبليس يقول كما قال المتقدم عن نجيب محفوظ: «أنا خير من هذا الذى هو مهين».

يقول الإمام الشهرستانى إن العبادات تختلف والطرق تتباين إلا أنها بالنسبة لأنواع الضلالات كالبذور ترجع جملتها إلى إنكار الأمر بعد الاعتراف بالحق.. إلى الجنوح إلى الهوى فى مقابلة النص.

والذين جادلوا نوحا وهودا وصالحا وإبراهيم ولوطا وشعيبا وموسى وعيسى ومحمداً صلوات الله عليهم أجمعين كلهم نسجوا على منوال اللعين الأول إبليس. يرفضون التكليف كما رفض إبليس السجود لآدم، ثم يدفعونه عن أنفسهم.

رفض السجود لآدم.

رفض احترام رأى لبنى آدم!

ثم إصدار الأحكام كما لو كان الواحد منهم هو الخالق.

أو إصدار الأحكام كما لو كان المخلوق قادرا على أن يفرض مشيئته على الخالق.

يأمر باغتيال نجيب محفوظ ومشيئة الرحمن أن نجيبا محفوظ !

يحكى أن شابا يافعا طعن نجيب محفوظ بنصل غرسه فى رقبته.

ويقول الرواة: أن نجيب أمسك بالنصل بيده وقدمه إلى الشاب قائلا:

ـ أنت وهذا النصل سواء ـ عد إليهم واعطهم النصل واسترد روحك.

وقال نجيب للشاب:

ـ عندما تدرك أنك لا تستطيع أن تزهق روح إنسان.. تعرف أنك استرددت روحك.

وقال نجيب للشاب:

ـ قل لهم: «اطلبوا المغفرة.. وإلا فأنتم معه.

فسأل الشاب واجما

ـ مع من؟

قال نجيب للشاب

ـ معه.. من المنظرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجيب محفوظ

الطعنة والسكين

هذه الطعنة فى عنق نجيب محفوظ تطلق النذير ـ بصمتها، وشراستها، وخستها ـ إلى كل المثقفين والمفكرين، والمبدعين، بل إلى الناس كافة، فى البلاد العربية كلها، أن يقفوا إلى جانب حرية الفكر. وحرية التعبير، وضد مصادرة الفن، وإقامة العقبات فى سبيله، وتعويق وصوله.

هذه الطعنة تحفزنا ـ بكل ما تجره من ألم ـ إلى أن نؤكد من جديد، كم مرة نؤكد، ولن نملّ أبدًا من أن نؤكد، كل مرة، بكل حرارة الإيمان، إن الرد الوحيد الممكن على الفكر هو الفكر وحده، وليس السكين فى العنق، وأنه لا يمكن (ولا يمكن أن نقبل) أن يكون الحوار إلا بالحوار، والحجة إلا بإقامة الحجة وحدها، والفنّ إلا بالتقييم والبصر والإضاءة، لا بالمنع، ولا بالحجب، ولا بالتكفير، لا بأخلاق المسدس، ولا بتفجير الديناميت فى الأبرياء العابرين أو فى المفكرين والفنانين على السواء.

هذه الطعنة تذكرنا ـ هل نحن بحاجة بعد إلى التذكير؟ ـ إنه لا يمكن أن يكون هناك تردد أو مهادنةٌ فى الموقف الذى علينا أن نتخذه جميعاً ـ أيا كانت اتجاهاتنا الفكرية أو السياسية أو العقيدية التى يجب أن نحرص على حريتها وحمايتها حرصنا على حياتنا نفسها، بل أكثر من حرصنا على حياتنا، الموقف الحاسم ضد العنف، ضد التصفية الجسدية، ضد الاعتداء الإجرامى ـ سواء كان سافراً شرسا أم ناعماً متميعاً ـ على حرية الإبداع.

هذه الطعنة تدعونا من جديد ـ وكم دُعينا، وكم لبينا الدعوة، وكم سيكون علينا أن نلبى ـ إلى التصدى بكل ما يسعنا من حزم لقوى الظلام والعدوان التى أصبحت اليوم معروفة جلية مهما تخفت تحت أقنعة شعارات دينية مضلِّلة ـ أو مضلَّلة لا يهم ـ لا صلة بين ما تدعى وبين الجرائم البشعة التى تقترفها هذه القوى، آخرها هذه الجريمة ضد شيخ جليل مريض طاعن فى السن هو مثال التسامح والاعتدال ونموذج الداب فى العمل الجاد، وقدوة لا نكران لها فى التواضع وكرم القلب.

هذه الطعنة ـ التى تأتى بعد طعنات كثر ـ تؤرقنا (أو لابد أن تؤرقنا) فلا مجال بيننا الآن، ولم يكن مجال قط، ولا مهادنة ولا صمت على هذه القوى التى تسعى إلى إرهابنا وتكميمنا وإهدار حرياتنا التى هى أغلى من حياتنا نفسها.

ها هى ذى مصر ـ صفوتها وعامتها ـ قد قالت لا للسكين.. فهل تعمل ولا تكتفى بالقول؟

هذه السكين أكدت ـ بدم شيخ جليل محبوب وكاتب كبير رقيق البنية وإن كان جهير الصوت ـ أنه على رغم كل المحن، وكل الضغوط، كل المهادنات من مؤسسات معنية نافذة الكلمة، وكل تواطؤ من أجهزة إعلامية قوية الوطأة، على رغم ذلك كله فإن إيماننا راسخ لا يتزعزع بقيم الاحتكام إلى العقل، قيم الحرية، والديمقراطية.

هذه السكين الجارحة حتى النخاع توطد عزمنا على التصدى لقوى التتار الجدد الذين يهدفون إلى «تدمير الأوطان والأديان» كما قال بحق بيان المثقفين، وإلى فرض سيطرة الاستبداد الغاشم، بالقوة السافرة وبالتعصب الذميم، وإلى القضاء على معانى الجمال والفن وروح الشعر فى حياتنا.

هذه الطعنة الغائرة فى عنق الرجل السمح، وفى قلب مصر كلها، قد سددتها أيدٍ كثيرة ـ كما قال الصديق بهاء طاهر ـ وسكتنا عنها ـ أو على الأقل «لم نقف أمامها كما يجب»: نظام تعليمى معطوب، كتاب وإعلاميون مرتزقة يرمون المثقفون بالزراية والتحقير وتُهم الإلحاد والكفر لمجرد الاختلاف فى الرأى أو الرؤية، صحافة تدعم الإرهاب ـ وجرائمه ـ بالفعل وإن «استنكرته» ـ وما زالت ـ بالقول الغائر الغائم، تهلل «لجماعات الذبح فى الجزائر ونظم الظلام فى إيران والسودان»، طعنة سددتها «صحافة الحكومة، وإذاعتها وتليفزيوناتها التى غاب عنها العقل فراحت تتخبط وتدافع حينا عن الاستنارة.. وراحت فى جانب آخر تدك أساس الدولة المدنية بما تنشره وتذيعه من مفاهيم متخلفة عن الدين ومن دفاع مجيد عن الدولة الدينية بأقلام وأصوات عالية»، طعنة سددتها فتاوى استباحة دم فرج فودة وقرارات سحب كتبه من السوق «تملقاً لفتاوى الإرهاب ومن وراءها»، طعنة سددها لصوص الفساد والمجرمون فى حق الوطن ودعاة اليأس والتثبيط، والواغلون فى دم الناس والمنتفخون بالثروات الحرام على حساب رزق الناس الشحيح، نعم يا عزيزى بهاء، أنا معك، كلنا معك: «طعن نجيب محفوظ المتكلمون بالباطل والساكتون عن الباطل» المصور العدد ٣٦٥٤ فى ٢١ أكتوبر ١٩٩٤) ومقترفو الباطل الذين يعيثون فى الوطن فساداً.

وما اكبر حصافة نجيب محفوظ، هذا الكاتب المهموم بقضايا وطنه، هذا الشيخ المطعون فى عنقه، عندما قال، كما نقل عنه يوسف القعيد (المصور العدد نفسه):

«أخشى أن يكون المجتمع كله قد خسر الحرب، لقد جرى توسيع المرجعية الدينية بصورة لم تحدث من قبل، انظروا إلى أى مثقف وحجم حديثه عن الدين وجعله ركنا من أركان السلوك اليومى، هذا رغم أن الإرهاب الراهن لا علاقة له بالإسلام، إلا اننا انزلقنا جميعاً إلى أرضهم ونخوض المعركة وفقاً لشروطهم هم. وذلك هو الخطر الأول» .

ولكن لا، يا شيخنا الكبير، لم نخسر «الحرب» بعد، ولن نخسرها: صفوة عقل مصر، وأهل الرأى المستنير كلهم عقدوا العزم على أن ينقذوا الوطن من حملة السكاكين ومفجرى الديناميت، الزاعقين ليل ونهار فى الميكروفونات والكاسيتات، والصارخين بلا انقطاع عما يسمونه «عورات» النساء وما يزعمون من «مؤامرات العلمانيين والصليبيين» والضاربين بالفتاوى الباطلة، والراجعين بنا إلى عالم الجن والعفاريت والظلمات.

هل تقول، ما أعجب تصاريف الأقدار؟ أم هل نقول، على الأصح، أننا نصنع أقدارنا بأنفسنا؟

فى يناير ١٩٦٣ (بمناسبة الاحتفال بالعيد الخمسين لميلاد نجيب محفوظ) كتبت فى مجلة «المجلة» أتساءل: «ما سر هذه المصادفات الغريبة التى تقع فى كل روايات نجيب محفوظ موقع القضاء الذى لا يرد؟ هى مصادفات مرسومة، دقيقة التصميم، محكمة الوقع، بل هى ليست بالأحداث العرضية العفوية، كأنى بها تنتظم فى سلك منطق ما - قد يبدو لأول وهلة مجافياً لقواعد المنطق - لكنها تنزل كالضربات المحتومة... شىء ما فى أعمال هذا الكاتب تقتضى هذه الحتمية الصارمة المفروضة على كل شىء فى عالمه.. هذه القدرية الغريبة العميقة الجذور هى أولى قسمات فن نجيب محفوظ..» الخ..

شاقنى أن أقرأ يوم الأربعاء الماضى أننا متفقان، أنا والصديق الناقد الكبير محمود أمين العالم - فى رؤية هذه القدرية، لا فى أعمال نجيب محفوظ الروائية فحسب، بل فى سلسلة المصادفات التى أحاطت بفاجعة طعنه بالسكين ثم حكمت نجاته من الطعنة، كل ملابسات الحادث، تصرفات القائمين بمختلف الأدوار فيه، كأنما تحكمها قدرية، أو حتمية المصادفات، ولكنها - أيضاً وهو الأهم - محكومة باختيارات حُرة وعقلانية فى الأساس هى التى انقذت حياة الرجل.

هذه السكين فى عنق نجيب محفوظ مغروسة فى عنقى شخصياً. أحس عمق جرحها لا فى العنق فقط بل فى صميم القلب.

هى أيضاً مغروسة فى عنق كل مثقف، كل مفكر، كل فنان لا فى مصر فقط، بل فى طول البلاد العربية وعرضها. كلهم مطعونون، ولكن الأهم والأساسى هنا أنهم كلهم، بلا استثناء، يحملون مسئولية هذه الجريمة، كلهم، كلنا.

علينا جميعاً أن نعرف كيف ننزع هذه السكين من أعناقنا. مسئوليتنا هنا ليست محل تردد ولا مراوغة، ولا سكوت. لا، بالكلمة، بالفن، وبالفعل، لا لقوى الظلام المستشرية فى بلادنا، والتى تدعمها نظم حاكمة ومؤسسات غاشمة وأجهزة متردية، بحسن نية أو عن عمد، سواء.

يجب أن نستأصل شأفة هذه القوى الظلامية، ليس فقط بالأساليب الأمنية (ماذا يمكن أن تفعل مع مجرم فاشستى يطعنك إلا أن تستعين بهذه الأساليب) ولكن ما أشد تصور هذه الأساليب، فى النهاية، لأن الأساليب الأكثر جذرية هى التى تقع على المستوى الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، والثقافى.

السكين لا تنتزع من أعناقنا، الطعنة لا شفاء لها إلا بالعمل، دون مهادنة، وبكل ما نملك من جهد، على إعادة إرساء وطن يشرق فيه نور العقل، وترسخ فيه قيم مدنية حضارية حقاً ـ على صعيد الدولة وعلى صعيد المجتمع سواء ـ وتسود فيه السماحة، واحترام الحوار، ويقوم، حقاً، على الحرية، والعدالة، والكرامة الإنسانية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم تليمة

نجيب محفوظ

محاولة قتل وإرادة إحياء

لم تكن محاولة اغتيال نجيب محفوظ فردية فريدة، إنما كانت واقعة من واقعات وحادثة من حادثات. ولم تعد العوامل الفاعلة المنتجة لهذه الواقعات والحادثات مجهولة: مأزق تاريخي تعيشه بلادنا يجد تجلياته السوداء في كل مناحي حياتنا. ويرد ذوو البصائر المأزق إلى جملة من العوامل ـ بعضها أصول والآخر فروع، بعضها جذور والآخر ثمرات بعضها أسباب والآخر نتائج ـ اجتمعت معاً فعطلت نهضة مصر وانتهت بها إلى أن تكون مجتمعاً (مُعَوَّقاً) يملك إمكانات التقدم بيد أنها مهدرة ويملك أعضاء العمل بيد أنها شليلة مقيدة. ويرى ذوو البصائر أن المخرج من المأزق إنما يتبدى في التغيير العميق والإصلاح الشامل. إلى هنا والقول واضح البيان مضيء، ذلك أن الجميع يرون إعادة بناء الوطن على أسس جديدة، تضع السياسات وتحدد العلاقات وتحكم المعاملات وتصوغ الحقوق والواجبات. لكن الأمر يتعثر عندما تظهر مقولات تتناحر حول ما تسميه (أولويات): تذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح السياسي. والشأن عند أصحاب هذه المقولة أن دستوراً عصرياً جديداً وقوانين ضامنة للحريات الأساسية والسياسية خير سبيل إلى هزيمة التخلف وأقوم طريق إلى التقدم. وتذهب مقولة إلى أن الأولوية للإصلاح الاقتصادي. والشأن عند هؤلاء أن إعادة توزيع الثروة حسب مبادىء عادلة وتحرير العمل والإنتاج والسوق أساس صالح للإصلاح الشامل. وتذهب مقولة ثالثة إلى أن تأسيس بنية تعليمية عصرية قوية تعتد بالأصول التربوية الجديدة وتنهض على التأهيل والتدريب حسب نتائج العلم المعاصر

وتطبيقاته، طريق أول إلى البنية الاجتماعية المنشودة المتماسكة الساعية إلى النهوض والتقدم وربما أشرنا إلى مقولات أخر ومذاهب أخرى فى رؤية الأسس الجديدة التى نروم إقامة حياتنا عليها: فثمة من يرى الأساس الصالح فى التنوير، وثمة من يراه فى الإصلاح الدينى وثمة من يراه فى الإصلاح الأخلاقى...الخ. مرحى مرحى تحية لكل اجتهاد وسعادة بكل نظر. غير أن كاتب هذه السطور يرى أن كل مذهب من المذاهب السالفة الماثلة فى حياتنا العامة بعامةوفى حياتنا الفكرية بخاصة قد وقع على شىء من المأزق وغابت عنه أشياء واهتدى إلى وجد من المخرج وغامت لديه وجوه. يرى كاتب هذه السطور أن الأسس الجديدة لحياتنا فى الحال والاستقبال لابد أن تنهض على قاعدة واحدة عريضة مكينة هى الإصلاح الثقافى والإصلاح الثقافى أساس كل إصلاح، وهو قاعدة التغيير العميق والبناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافى - بمعناه الشامل الذى نقصد إليه هنا - يفسر تاريخ الجماعة ليحدد قانون ماضيها وليضئ حقيقة حاضرها وليستشرف أفق مستقبلها. إنه بهذا التفسير يصوغ هوية الجماعة ويبين دورها فى التاريخ البشرى، وهى بوعيها بهذا الدور تنهض بمبادرتها فى حاضرها ومستقبلها فى عالم اليوم وعالم الغد القريب والبعيد. والإصلاح الثقافى فى الشامل يخضع (البنية المفهومية) للبحث والنظر والمناقشة والدرس، لتصح المفهومات الأساسية فى الوجود البشرى (الكون، الوجود، الله، الحياة، الموت، الدين، الرسالة...الخ)، والمفهومات الأساسية فى النشاط البشرى (المجتمع، العمل، العلم، الفن، الفكر...الخ)، والمفهومات الأساسية فى العلاقات البشرية (الحكم، الدولة، السياسة، السلطة، الحق، الحرية، القانون، الأغلبية و الأقلية...الخ) والمفهومات الأساسية فى الحياة البشرية (الأسرة، الزواج، الحب، الجنس...الخ). والإصلاح الثقافى الشامل يهز (البنية الذهنية) الموروثة لدى الجماعة ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة معايير التجريب والبحث والتفكير والتعقيل. والإصلاح الثقافى الشامل يهز (بنية القيم) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصر التخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم المواطنة والعمل المؤسسى والعمل المنتج والعمل العام. والعمل الثقافى الشامل يهز (بنية التجميد والتثبيت والمحافظة) الموروثة لدى الجماعة، ويتصدى لعناصرالتخلف بها بالنقد والتعديل والتقويم والتغيير، لتنتصب ناهضة قيم الكشف والتجديد والابتكار والإبداع. وخطة هذا الإصلاح الثقافى الشامل - كما يراها كاتب هذه السطور - إنما تنهض على محورين لازمين:

المحور الأول مؤسسى تنظيمى. مصر - باصطلاح عالم اليوم وعلمه - ليست بلداً متقدماً اى انها لم تحصل من منجزات الثورة الثانية - الصناعية - ما يجعلها تؤسس عملها وإنتاجها على علم اليوم وتطبيقاته، وما يجعلها تؤسس نشاطها وحياتها على ما يقوم عليه المجتمع المتقدم فى خدماته وتنظيماته. كما أن مصر - بالاصطلاح ايضاً - ليست بلداً متخلفاً، اى انها ليست بذاتها وصفاتها عاجزة عن أن تقيم مجتمعاً ناهضاً متقدماً، ولقد قطعت شوطاً غير منكور فى التاريخ الحديث - دعك من التاريخ القديم الخالد - فى هذا السبيل. إنما مصر - على الحقيقة - بلد (مُعَوَّق)، يملك الإمكانات والثروات والكادرات التى تحله المحل العزيز فى عالم اليوم وتؤهله لدور المشارك المقتدر فى بناء العالم الجديد، بيد أن كل هذه الإمكانات والثروات والكادرات بين مهدر ومبدد ومهدد ومقيد. وأية الآيات فى هذا القول الأخير أن مصر - لأسباب جمة يمكن رصدها ودرسها فى غير هذا المقام، ولدينا فى هذا الرصد والدرس اجتهادات طيبة - قد فشلت فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بناء مؤسسات المجتمع الحديث. إن المجتمع الحديث مجتمع مؤسسات. ونعنى بالمؤسسة الوعاء القانونى التنظيمى الذى يصوغ وظائف العمل العام وغاياته وينظم اداء هذا العمل وآلياته، حكومياً وأهلياً، فى كل منحى ونشاط من حياة المجتمع. وننص هنا على أن المؤسسة اجتماعياً ـ عامة نهضت بها الإدارة الحكومية أو نهضت بها جماعة أهلية. ولقد نصصنا على أن مصر قد فشلت فى إقامة هذه المؤسسات لعوامل مشتركة عامة أشرنا إلى ضرورة رصدها ودرسها ليستقيم شأننا. لقد أقمنا المؤسسات الحديثة، لكن هذه العوامل العامة عطلت عملها بإضعاف بعضها وتخريب بعضها، وتهديم بعضها. وثمة عوامل خاصة فى هذا التعطيل فلقد عطلت البيروقراطية المؤسسة العامة الحكومية ولقد عطل الاستبداد السياسى المؤسسة العامة الأهلية. فإذا كان الشأن كذلك ـ وإنه لكذلك بالفعل ـ نصصناها هنا على أنه شأن ثقافى بالدرجة الأولى. نعم هناك المعطل التاريخى من أوضاع ذاتية متواترة فى تاريخنا ومن علاقات دولية معلومة، ومن أوضاع عالمية ماثلة حولنا. وهناك المعطل السياسى من احتكار إدارة شئون البلاد ومن استبداد، ومن حرمان أطراف العملية الاجتماعية من العبارة السياسية عن مصالحهم. وهناك المعطل الاقتصادى من تبديد للثروة وخلل فى توزيعها ومن هدر للطاقة ومن عادات متخلفة فى العمل والإنتاج.. ولابد لكل ذلك من علاجات وسبل تصد وسياسات، حتى يستقيم شأن البلاد على نهج غير ذى عوج. والذى يصوغ مناهج كل تلك السبل والسياسات إنما هو الإصلاح الثقافى كما سلف فلقد ذكرنا أن الإصلاح الثقافى قاعدة الإصلاح الشامل وأساس البناء الجديد. ذلك أن الإصلاح الثقافى يضع منهاج التطور الديمقراطى السلمى، ويصوغ مبادئ العلاقات ومعايير الحكم والسياسات فإذا كانت كل وجوه النشاط العام ـ فى أى مجتمع حديث ـ لا تنهض بغير مؤسسات حكومية وأهلية، فإن الإصلاح الثقافى هو الذى يحدد أسس بناء هذه المؤسسات وآليات عملها وقيم غاياتها ومعايير تقويمها. نعم ثمة أدوار معلومة ـ ومطلوبة ـ لأهل الاختصاص فى إقامة المؤسسات النوعية، لكن تأسيس المؤسسة العصرية اليوم ـ مهما يكن من أمر نوعيتها وتخصصها ـ شأن ثقافى أساسى، ينهض بخطته أهل الفكر والرأى والنظر والبحث من أصحاب علوم المستقبل. إن النظر المستقبلى اليوم يضع المؤسسة النوعية داخل شبكتها من مجموع مؤسسات المجتمع، حتى يتم التماسك الاجتماعى، ويصح العمل العام الجماعى ويفعل، وينضج الرأى العام وينشط، وتستطع خطط المجتمع وسياساته، وتبين له سبله وغاياته. ومادام هذا العبء الباهظ من شأن الإصلاح الثقافى، فلابد من وقفة خاصة عند المؤسسات الثقافية التى تنهض بهذا العبء وتقوم به وعليه. وهنا نرى المؤسسات الثقافية تتسع أوعيتها لتضم حقول الإبداع والآثار والتعليم والإعلام... الخ. ولقد تأسست مؤسسات ثقافية حكومية احتكرت إدارة كل ذلك على مدى العقود الأربعة الأخيرة، ورأينا ثمرات هذا الاحتكار وهى ثمرات لم تكن ـ فى مجملها ـ صحية ولا طيبة فى كافة هذه الحقول الثقافية ولن نخوض فى بيان ذلك الآن وقد نقوم بذلك ـ أو يقوم به غيرنا ـ فى غير هذا المقام. إنما نحن مشغولون هنا بالإصلاح الثقافى بنظر مستقبلى. وعندنا أن تنصرف المؤسسات الثقافية الحكومية ـ باسم المجتمع ـ إلى مالا يستطيعه سواها من الأفراد والجماعات الأهلية: جمع الموروث من مروى و مخطوط ومطبوع، وفهرسته وتصنيفه، وتوثيقه وتحقيقه ونشره، خدمة للدارسين والباحثين والعلماء. جمع الماثل الباقى من الآثار، وتدوين المعلوم عنه، وصيانته، وحفظه فى مناطق أثرية مخدومة ومتاحف منظمة حديثة. عمل المعجمات ودوائر المعارف والتواريخ

العامة الجامعة للآداب والعلوم والفنون من إبداعات الأمة. إتاحة الخوالد الفنية والأدبية من الموروثات الإنسانية الباقية للكافة. تأسيس المعاهد العلمية الحديثة لتعليم الفنون وتدريب الفنانين. مكافأة المتفوقين من المبدعين، علماء ومفكرين وأدباء وفنانين...الخ. وليس من شأن المؤسسات الثقافية الحكومية إنتاج الثقافة، إنما ينتج الثقافة المثقفون. وهنا يأتى دور المؤسسات الثقافية الأهلية. ننص باستقامة الرأى على أن الإصلاح الثقافى لا يمكن أن يقوم بعبء النقد والتوجيه والتقويم والتخطيط ـ قاعدة الإصلاح الشامل والبناء الجديد ـ إلا بحرية إقامة المؤسسات الثقافية الأهلية من أجهزة ومحطات إذاعية وتليفزيونية، ومن صحف ودوريات، ومن دور نشر وتوزيع، ومن مؤسسات تعليمية وجامعات، ومراكز بحث، ومن أندية وجماعات وجمعيات ونقابات واتحادات...الخ.إن تحرير الجانب المؤسسى التنظيمى فى الميدان الثقافى أساس أول ليكون الإصلاح الثقافى قاعدة الإصلاح الشامل وأساس بناء الوطن المصرى.

والمحور الثانى فكرى تنظيرى. وها هنا الجهاد الأعظم. ذلك لأن هذا المحور من الإصلاح الثقافى غايته بيان وحدة البناء التاريخى للوطن المصرى، وتعدد عناصر هذا البناء، وقانون عمل هذه العناصر فى تكوين بنية بشرية ثقافية حضارية واحدة تتبدى وحدة التاريخ المصرى فى كل ما وعته الحافظة الطبيعية والبشرية من سبعة آلاف عام إلى الحاضر الماثل فى هذه الأيام: من تشكيل فراغ فى طراز معمارى، ومن تشكيل كتلة فى منحوت وتمثال، ومن تشكيل الضوء والنور والظل فى مصورات، ومن مروى متواتر، ومن مدون باق. إن ما وعته الحافظة الطبيعية والبشرية ودونته يشير بثبات إلى أول وحدة مجتمعية عرفها تاريخ البشرية. وبدهى أن هذه الوحدة قد مرت فى تكونها واستمرارها ونضجها بمراحل وأطوار، وعرفت عوامل الصعود والخمود والنهوض، وأسباب القوة والازدهار، وأعراض الوهن والانكسار، بيد أنها فى كل حال لم تنقسم ولم تتبدد، منذ فجرها ذاك الباكر إلى يومها هذا الحاضر. وكونت هذه الوحدة أول مركز لحضارة العالم القديم، ثم العالم الوسيط. يخرج من هذا المركز إلى العالم القديم ما أنتجته هذه الوحدة من (فكرية) غير مسبوقة عن الإنسان والكون والله،ويستقبل هذا المركز ما وصلت إليه الشعوب المحيطة من نظر ومعرفة. خرج من هذا المركز أول نظر نما فى فلسفة يونان وهدى الأديان، واستقبل هذا المركز مانما فضمه إلى ما تضمه واعيته مذ كان الإنسان.

فى حركة الإرسال والاستقبال تعددت العناصر المكونة لوحدة الوطن المصرى، ونهض عمل هذه العناصر على قانون واحد مطرد هو التفاعل تعددت العناصر الدينية والثقافية والعرقية وتفاعلت فى قلب الوحدة التأريخية المجتمعية المصرية. كانت مصر قد صاغت أول أسس الميتافيزيقاً فلما نضج الأمر فى فكر يونان وجد محله الحق فى قلب البناء الثقافى المصرى. وكانت مصر قد صاغت أول أسس النظر الدينى، فلما نضج الأمر ـ فى اليهودية والمسيحية والإسلام ـ وجد محله الحق فى قلب البناء الثقافى المصرى.

إن قانون التاريخ المصرى يجعل مراحل هذا التاريخ تتفاعل متعاقبة بغير انقطاع مكونة وحدة هذا التاريخ، كما يجعل عناصر البنية المجتمعية الثقافية المصرية تتفاعل فينتج التعدد وحدة هذه البنية. وملحوظ أن أزمان القوة والازدهار فى التاريخ المصرى كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين مراحل هذا التاريخ بحيث لا تغلب مرحلة على أخرى، كما أن

ازمان الصحة والسلامة فى البنية المجتمعية الثقافية المصرية كانت ثمرة لصحة التفاعل وتوازنه بين العناصر المكونة لهذه البنية بحيث لا يغلب عنصر على آخر وينفيه. اما ازمان الوهن والانكسار فى التاريخ والبنية المجتمعية المصرية فكانت ثمرة الخلل فى الية التفاعل بحيث تسعى مرحلة إلى نفى أخرى وبحيث يسعى عنصر إلى نفى سواه. وثمة شاهد ماثل من تاريخنا الحديث والمعاصر: فى زمن النهوض المصرى المحلى ـ بعيد ١٩١٩ ـ سعى تيار إلى تقديم (الفرعونية) تقديماً يوهن من شأن المراحل الأخرى فى التاريخ المصرى. وفى زمن النهوض المصرى الإقليمى ـ بعيد ١٩٥٢ ـ سعى تيار إلى تقديم (العروبة) تقديماً يكاد يقطع ما قبلها من مراحل التاريخ المصرى.

والشأن أن حقيقة الوجود المصرى فى التاريخ فى وحدة مراحله دون قطع أو قطيعة، وأن تماسك البنية الثقافية المجتمعية المصرية فى وحدة عناصرها دون قهر أو وقيعة إن السعى إلى تقديم مرحلة من مراحل التاريخ المصرى على سواها هدر لمغزى هذا التاريخ، وإن السعى إلى تغليب عنصر من عناصر المجتمع المصرى ـ بسبب الدين أو العرق...الخ. هدم لهذا المجتمع.

لقد امتدت المبادرة المصرية فى التاريخ الإنسانى إلى اول فكرية ميتافيزيقية ودينية. وإعادة بناء التاريخ المصرى بكل مراحله وبكافة عناصره، وإعادة قراءته وتفسيره وبيان قانونه، كل هذا يؤهل مصر اليوم لأن تهتدى إلى إيديولوجيا يفتش عنها البشر وهم يبنون نظامهم الجديد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير سرحان

نجيب محفوظ

وقلب الوطن

تلك المدية التى غرسها أحد المجرمين فى رقبة نجيب **محفوظ** فأسال منه الدماء الغزيرة إنما غرسها فى قلب الوطن، ويشاء الله أن يجرح هذا القلب الكبير ولا يتوقف.. وإنما يعود لينبض بالحياة ويعود صاحبه ليطلق الضحكات رغم المفاجأة ورغم الألم.. وكأن هذا الحدث الجلل قد عبر أبلغ تعبير عن استمرارية هذا الوطن بحضارته العريقة وبوعيه المتفتح نحو العقلانية والتقدم والحرية بالرغم من أفاعى الظلام التى تنفث سمها خسيساً حقيراً لتلدغ لدغة الخيانة حتى تدمر كل ما هو جميل وحقيقى فى حياتنا.. ثم تطلق سيقانها للريح!.

ليس **نجيب محفوظ** مجرد روائى كبير استطاع من خلال عمله الدءوب على مدى خمسين عاماً أن يرسم بريشة إبداعه العظيم خريطة هائلة للمجتمع المصرى المعاصر فى مراحل تطوره الاجتماعى وبنماذجه البشرية الفريدة، وبالحارة المصرية التى تمثل عنده مصغراً للمجتمع بل وللعالم، وبالصراعات والتناقضات الفكرية والنفسية والسياسية والوجودية التى اكتنفت مسيرة هذا المجتمع على مدى جيلين، فاستحق بذلك أن يتربع على عرش الرواية المصرية بل والعربية.. وأن يخرج بها من خلال خصوصياتها الثقافية ومحليتها الشديدة إلى نطاق العالمية فيحصل بها للأدب العربى على جائزة نوبل ـ ويضع هذا الأدب على خريطة الإسهام الإنسانى والإبداع الراقى المتكامل بعد أن كان فى نظر بعض المستشرقين مجرد وثائق اجتماعية تزود الباحث الغربى بمعلومات عن العادات والتقاليد الغربية للمجتمع الشرقى!

وليس نجيب محفوظ مجرد مبدع استطاع أن ينقل فن الرواية العربية من مرحلة المقامات أو الحكاية أو الحدوتة أو الثرثرة الرومانسية إلى مرحلة البناء الروائى المحكم والمتكامل الأركان سواء فى مجال الرواية الاجتماعية التى ترصد حركة المجتمع من خلال مصفر المكان، سواء كان هذا المكان حارة أو حيا شعبيا (غالباً حى الحسين والجمالية الأثير لديه) أو العوامة الراسية على ضفة النيل أو فى مجال الرواية الرمزية فى المرحلة الأخيرة حيث العالم الداخلى للشخصية بكل نوازعها المتناقضة ومحاولتها الاتحاد بعناصر الكون الأكثر شمولاً وشفافية من الواقع المعاش.

وليس نجيب محفوظ مجرد قيمة عليا من قيم العمل الدءوب المخلص من أجل أن يرسى قواعد فن من الفنون الجميلة هو فن الرواية ويرسخ جذور هذا الفن القادم من الغرب فى تربة الأدب العربى الذى يعتبر الشعر هو عموده الأول ولم يعرف فن السرد الفنى إلا فى مقامات الحريرى وبعدها فى محاولات المويلحى وعمله الرائد «عيسى بن هشام» أو رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل ثم «عودة الروح» لتوفيق الحكيم وكلها أعمال قد تقترب من فن الرواية ولكنها لا تمنحه التحقق الكامل.

وليس نجيب محفوظ بشموخه الفنى واتصال إبداعه فى الزمان وتواجده المتوهج على الساحة الأدبية على مدى نصف قرن مجرد أديب كبير يستحق بجدارة لقب أبى الرواية المصرية بل والعربية ومؤسس الرواية الفنية الحديثة الذى خرج من معطفه عشرات بل وربما مئات الروائيين من الأجيال التى تلت ذلك فصنعوا به ومعه مجد الرواية العربية المعاصرة كما خرج الأدب الروسى الحديث من «معطف» جوجول كما يقولون...

وليس نجيب محفوظ فقط ذلك الرائد الذى تعلم منه أجيال من الروائيين كيف تكتب الرواية الاجتماعية المحكمة الصنع، والتى ترصد حركة المجتمع فى صراعاته الطبقية وتغيراته السياسية والاقتصادية، أو كيف تكتب الرواية النفسية التى تغوص فى أعماق الشخصية المحورية فى صراعها الدائم مع نوازعها الداخلية ومحاولاتها الدائبة للوصول إلى التوازن الداخلى من خلال البحث عن حالة من التوافق مع الكون وذلك بطرح الأسئلة الكبرى حول معنى الحياة والموت والخير والشر وكذلك معنى الوجود ..

وليس نجيب محفوظ فقط هو ذلك الرائد الذى سار بالرواية الواقعية إلى آفاق أبعد وأشمل فى تطوره الفنى على مدى سنوات إبداعه الطويلة.. فهو قد خرج من الإطار الاجتماعى الواقعى بعد «الثلاثية» ليجوب آفاقاً أرحب على مستوى التجريب فى الشكل الروائى والتجريب فى الموضوع الروائى فى الوقت ذاته.. فمزج الواقع بالرمز واتخذ من الخلفية الاجتماعية إطارا رمزياً للوصول إلى المعانى الكلية التى لا تقتصر على واقع اجتماعى بعينه أو ظروف زمانية بعينها.. فكأنه أراد بذلك أن يسبح فى المطلق متخذاً الواقع كنقطة انطلاق لا ارتكاز فيصبح الواقع فى رواياته الرمزية كالقاعدة التى ينفصل عنها الصاروخ ليسبح بعد ذلك فى الفضاء الرحب ويلامس المعانى الكبرى التى تلهينا حياة الأرض عن إدراكها بسبب صراع الحياة اليومى..

لا.. وليس نجيب محفوظ مجرد شجرة وارفة أظلت بظلها الرحيب وبحضورها المتوهج بستان الأدب العربى على مدى سنوات طويلة فى عمر الزمان المصرى والعربى وستظل كذلك ما بقيت الكلمة أساساً لوعى الإنسان وتقدمه وصراعه

مع الحياة أو احتفاله بها.. ولا هو مجرد موقف مع الحرية والتقدم والتفكير العلمى والتنوير وكل القيم العقلانية والفكرية التى أرست دعائم تقدم المجتمع المصرى منذ عصر محمد على حتى الآن، وهى قيم ترفض العودة بمكتسبات الثقافة المصرية إلى الوراء ليعود المجتمع إلى عصور الظلام المملوكية لا عصور الصحوة الحضارية، بعد أن يتم إغراقه فى متاهات الجهل والخرافة والشكلانية والروح القبلية وتكفير الآخرين.. فالموقف الفكرى الثابت لنجيب محفوظ ـ مهما تنوعت آراؤه السياسية أحياناً ـ هو مع التقدم والعقلانية والحرية وحق الخلاف فى الرأى مع التمسك بمنظومة المثل العليا التى تحكم حياة الفرد وحياة المجتمع معاً.. وهى المثل التى تنتظم أعماله جميعاً فتجعلها تنحاز إلى جانب العدل ضد الظلم والخير ضد الشر والحرية ضد القهر والديمقراطية ضد التسلط والإرهاب.

وبسبب هذا الإنجاز الإبداعى والفكرى الهائل فإن الرجل قد اتحد مع عمله.. فلم يعد المرء يستطيع أن يتكلم عن نجيب محفوظ الإنسان أو حياته الشخصية، فهو دون غيره من الأدباء ـ على الأقل فى محيط الأدب العربى ـ الذى لم تنفصل حياته المديدة منذ بداياتها الأولى عن عمله الإبداعى. فهو ينظم يومه بالساعة والدقيقة والثانية فى خدمة عمله الإبداعى لا فى خدمة حياته اليومية كإنسان أو أب أو زوج أو صديق.. وهو يستخدم الوظيفة، فى أوقات التحاقه بها، أو حتى لقاءات الأصدقاء فى ندواته المنظمة المواعيد تنظيماً يكاد يكون رياضياً (من علم الرياضة لا من الرياضة البدنية) لخدمة عجلة أكبر وأشمل هى عجلة الإبداع الأدبى والحضور المتوهج كرائد ومعلم تلتفت حوله أجيال المبدعين.. حتى أن الرجل لم تعد له حياة خارج إبداعه، كما أن إبداعه لا ينفصل عن هذا التنظيم الدقيق الذى أخضع له حياته، فكأنه قد شعر وهو ما زال فى بداية حياته الأدبية وحتى الآن أن الله قد خلقه لا لمجرد أن يعيش أو ينجب أو حتى يكتب وإنما ليؤدى رسالة.. ومثله مثل العظماء من أصحاب الرسالات لا تعود له حياة شخصية خارج الأداء المتواصل الذى يتطلبه تحقيق هذه الرسالة والوصول بها إلى منتهاها..

نجيب محفوظ كل هؤلاء.. ولذلك لم يعد شخصا أو إبداعا أو موقفا.. وإنما أصبح رمزاً.. رمز لوعى أمة ولجوهر حضارتها.. ولذلك فقد أصبح مكانه من بلاده مكان القلب فى الجسد. ومن هنا فإن الطعنة التى أصابته فأسالت منه الدماء إنما كانت طعنه فى قلب الوطن..

لكن الله حفظ نجيب محفوظ ليستمر ويبدع
وحفظ الوطن.. ليتقدم ويتالق..
رغم كل الخفافيش
ورغم كل الأفاعى
ورغم كل جحافل الظلام..
حفظ الله نجيب محفوظ
وحفظ الله الوطن..

مراد وهبه

نجيب محفوظ

من ابن رشد إلى نجيب محفوظ

إن محاولة قتل نجيب محفوظ لها تاريخ.

بدايته القرن الثاني عشر حيث كان يعيش ابن رشد

ألّف كتاباً عنوانه «فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال».

فكرته المحورية التأويل. ويعرّفه بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية».

وهذا التعريف يذكره ابن رشد وهو يتحدث عن الشرع وما ينطوي عليه من باطن وظاهر، وعن ضرورة تأويل الظاهر إذا خالف برهان العقل.. ويدلل على مشروعية هذه الضرورة للتأويل قائلا: «وإذا كان الفقيه يفعل هذا في كثير من الأحكام الشرعية فكم بالحرى أن يفعل ذلك صاحب العلم بالبرهان»...

والتأويل من شأنه خرق الإجماع. وحيث إن التأويل مشروع فتكفير المؤول ممنوع. ولهذا يقول ابن رشد: «ومن يخرق الإجماع لا يقطع بتكفيره»(١).

وهذه نتيجة ينتهي إليها ابن رشد من تعريفه للتأويل.

ومع ذلك لم يسلم ابن رشد من تكفير آرائه فأحرقت مؤلفاته.

وهذا الصنف من الحرق مرادف لقتل العقل.

صلاح قنصوه

نجيب محفوظ

الإبداع والإرهاب

إذا ما اختزلنا مسار التاريخ الإنساني، وجردناه من نثار تفاصيله، وجدناه ساحة للصدام بين قوى الإبداع الداعية إلى تفتح إمكانيات الإنسان إلى آفاق جديدة من التوسع والامتداد، وبين قوى الاعتصام بالقديم التي تتشبث بآلية جامدة للذاكرة، وتقلص الحياة إلى أشكالها البدائية. وكثيراً ما يصيب الأذى تلك القوى المبدعة، وتسقط منها الضحايا النبيلة.

وتشتعل الخصومة بين الإبداع، والتعلق بالقديم الموهوم في فترات الانكسار والانحسار حيث يتفشى الشعور بالإحباط القومي الذي نشأ عن الوعي بالهزيمة والعجز عن إعادة البناء.

فبينما قوى الإبداع إلى إعادة تعريف الواقع، وشق طرق بديلة لإعادة بنائه مختفظة بصفاء الرؤية ونقاء الحس الوطني، ينسحب آخرون إلى ملاذ السلبية الآمن، أو إلى العكوف على تحقيق مصالحهم المباشرة، أو إلى المخدرات.

وقد تكون استجابة آخرين لتلك الأوضاع بارتكاب الجريمة فيغتصبون ما يريدون بوسائلهم العنيفة الخاصة، بعد أن امتنعت عليهم الوسائل المشروعة.

· غير أن فريقاً آخر، هو الإرهابيون، استطاع أن يجمع بين الانسحاب والجريمة معاً على السواء في نسق واحد. فالإرهاب الحالي محاولة للتجميد بالقوة والعنف لكل الأمور، والانتكاس بها إلى أصل بعيد موهوم. ومن ثم فلابد، وهم في غمرة تحريفهم الأهداف الحقيقية لانسحابهم من الواقع، من أن يوجهوا سخطهم وسلاحهم إلى المبدعين أو الداعين إلى الإبداع في كل شئون الحياة.

فالإبداع فى كل صوره، لا يحيا فى عالم سُدّت دروبه بإجابات قديمة سابقة، بل يحاول أن يشق طرقا جديدة فى العالم بإثارته أسئلة جديدة تتيح للإنسان أن يكون أعمق فهما للعالم وأشد سيطرة عليه. وربما يكون السؤال أفضل من الإجابة لأنه يوقظ وعى البشر ويحفزهم على اقتراح إجابات أخرى، ويعقد حواراً حولها. ولذلك لا يرضى الإبداع عما يسمى بالحقائق الثابتة لأنه يفرق بين «الواقع» الذى يراد فهمه وتشكيله وتغييره، وبين «الحقيقة». فالواقع هو مجمل ما يقع أو يحدث، أما الحقيقة أو الحق أو الصدفة فهى وصف لحكمنا ورأينا فى هذا الواقع. فإذا ما كان حكمنا ملائماً لمصالح الإنسان المتجددة كان حقيقياً أو صادقاً وإلا فهو باطل غير حقيقى. ولهذا تتطور أحكامنا وآراؤنا عن الواقع فى حقائق ما تزال تتغير وتتبدل وتخلى مواقعها لأخرى. وعلى هذه الدلالة التى أسلفنا، لن تكون هناك حقيقة ثابتة خالدة طالما أن الإنسان منتجها، ويمكن أن ينتج غيرها. أما النصوص، فإن الإنسان يتعامل معها كما يتعامل مع الواقع، وعليه أن يفهمها بطريقته، ويحياها فى ممارساته على نحو دون آخر. ومن ثم تتباين «الحقائق» بشأنها، لأن النص لا يعمل بنفسه، بل من خلال بشر يدور الصراع والخلاف بينهم فى تناوله وتداوله فى أفعالهم الإنسانية.

ويرفض الإبداع الامتثال للقوالب السابقة، والصيغ التى استقرت عليه الأمور فى الزمان والمكان، لأنه لا يعد الإنسان مجرد منتج للنوع فقط، بل يحفزه إلى أن يعيد إنتاج الحياة والعالم من حوله. فيسعى دائماً إلى إزالة كل ما يعوق الإنسان عن امتداد سلطانه وتوسعة ممكناته.

وفى ثنايا ذلك يتخذ الإبداع فاعليات متعددة، أزعم أنها على سبيل التيسير، تصب فى قناتين رئيسيتين.

الأولى هى القدرة على التقاط الوحدة فى المتنوع، والتماثل فى المختلف. وبهذا تفقد الحدود والتصنيفات والتسميات المألوفة اعتبارها القديم. فتنداح الحدود وتخترق الجسور والضفاف.

والثانية هى التى نجدها بارزة جلية فيما يسمى «بالرؤية الفنية» للواقع. والفن، كما هو معلوم، أنصع صور الإبداع. بيد أنها تدلف إلى كل مجالاته بدرجة أو بأخرى.

فبها، أو فيها، يتخلخل الجمود والثبات فى الأشياء، وتحطم الألفة والاستقرار، وتنزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى ليغدو ذرورا متفاوجاً تتخلق منه أشكال شتى. فالأمور قد انسلت منها ضرورتها وثباتها وأصبحت مرنة، ومهيأة لأن تصنع منها الرؤية ما تشاء، بعد أن تمزق الحجب الكثيفة التى تسهتر خلفها بوصفها أموراً ضرورية نهائية ومستقرة. وهذه الرؤية بمثابة نوافذ على عوالم جديدة، أو هى نظرة جديدة تحطم الألفة، وتحول ما هو مطروح مبذول إلى طازج وطريف جدير بالمراجعة والتأمل من جديد، واتخاذ موقف مختلف. وهى التى تشعل الحياة فى رماد الركود والتكرار، وتستعيد التوهج الذى أطفأه الاعتياد، وتسلط الضياء على ما توارى من الاهتمام. وتثير الداخل المعتم للأشياء والتجارب، وتنشى أو تعيد الوشائج بين شتات الوقائع والحوادث. فهى عملية مزدوجة من التفكيك والتركيب. تفكيك للأوضاع السابقة للوجود، وإعادة تركيبها فى عمل جديد.

والإبداع على هذا الوجه، إعادة اكتشاف للواقع لإحكام السيطرة عليه. ويزاوج بين القطيعة والاستمرار. فهو قطيعة عن الوعي المبرمج في زمن سابق، كما هو، في الوقت نفسه، انفتاح على كل خبرات السابقين وأفكارهم التي يجعل منها مادة خاماً مؤلف منها اجتهاده الخاص.

ولذلك يمثل الإبداع، أو الجديد في الفكر والفن، تهديداً تحاصره الدول الشمولية مهما يكن من أمر اللافتة التي تعلقها على نظمها، فعلى سبيل المثال، تصر تلك النظم على الطراز القديم للفن سواء في الاتحاد السوفيتي السابق أو النظام النازي، لأن الإبداع الجديد تمرد على الأوضاع الراسخة والقوالب العتيقة. وإن لم يقمع. يتعلم الناس التمرد على النظام الذي يلقن قيم الخضوع والإذعان، وينكر عليهم حريتهم الفردية في اتخاذ مواقف أو آراء تنحرف عن البرامج السابقة التجهيز.

فالإبداع مجلى الحرية، ليس بمعنى التخلص من القيود فحسب، بل بمعنى الإضافة إلى الحياة بتوسعة ممكنات الإنسان فالإنسان ليس حراً إلا بقدر ما يملك من ممكنات، وبمعنى الإبداع في نهاية الأمر (الإحياء) باستثارته كل طاقات الحياة، ونقيضه القتل أو الموت، وهذه هي مهمة الإرهاب.

ويقوم الإبداع في جوهره على تحمل الخلاف أو الاختلاف في الاجتهاد وهو ما يسمى أحيانا بالتسامح. وذلك لأنه يرى أن الاجتهادات المختلفة تتضمن الانصراف عن وهم الحقيقة المطلقة الوحيدة والثابتة، لأنها تتقاسم جميعاً المساهمة في التقدم في سياق التضامن الإنساني.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الإرهاب، فهو على الضد من ذلك تماماً، فهو أداة الاستبداد بالترويع وإفناء الخصوم.

وينبغي في هذا الصدد، أن نميز بين أمرين. الأول هو الصبية ومن كلفهم مباشرة بمهام القتل والتدمير. والثاني هو القائمون بالتلقين وإصدار الفتاوى في الصحف، وكتب الأرصفة وشرائط التسجيل، وغيرها من وسائل الإعلام، فأما الصبية فمثلهم مثل الأسلحة التي يحملونها، يؤدون دورها ومهمتها لا أكثر أو أقل. ولكن الذي يهمنا هو أصحاب الفكر الإرهابي.

فلم يقرأ الصبية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، ولكن شيخاً جليلاً قد رفع من قبل تقريراً إلى أعتاب السلطة العليا يحرضها على مصادرتها لخروجها عن الدين. ولم يقرأ الصبية أعمال فرج فوده، ولكن أصحابنا هم الذين أهدروا دمه وظاهرهم في هذا بعض شيوخنا وعلمائنا من أجهزة «شئون التقديس». فهؤلاء قد تفتحت شهيتهم وتطلعت آمالهم، في ظل الظروف السياسية الراهنة، إلى أن يكون لهم دور في قيادة قطعان الجماهير في غياب القضية القومية المشتركة، وإغماء الوعي السياسي، وانصراف الناس إلى شئون حياتهم المادية اليومية. وقد أغراهم على ذلك ما بات يتردد ويتكرر دوما من إخفاق المشروعين الليبرالي والاشتراكي، رغم أن الأمر لم يكن لليبرالية أو اشتراكية أصلاً! .

ويضاف إلى هذا، بطبيعة الحال، عمق الإحساس بالهزيمة والتبعية، والبحث اللاهث عن مرفأ امن يعيد الطمانينة والشعور بالعزة والكبرياء.

وعند ذلك، مع افتقاد الفهم المستنير، وغلبة الجهل الفادح بما يجرى فى العالم قديماً وحديثاً، كان لابد لهؤلاء من ان يديروا ظهورهم للواقع المفلس، مفتشين فى دفاترهم القديمة عن عصر ذهبى غابر، أو طالبين العون من السماء؛ فاستطاعوا بذلك استغلال ما يتقنونه فقط، من حفظ فهم معين للنصوص، وما يلو كونه من فتاوى انتهت صلاحيتها منذ القرون الوسطى.

ولهذا انتشرت فكرة الحاكمية لله، التى تعنى فى التطبيق المباشر، معصومية الحاكم البشرى، الذى سينصب منهم، مفوضاً من لدن الله. وتفضح هذه الفكرة طموحهم فى توسيع رقعة رعيتهم ورغبتهم العنيفة فى السيطرة، ولكن بالأسلوب الذى يرتد فى النهاية إلى محض أمنيات وأحلام من جهة، وإلى جهل راسخ بما كان يدور فى الماضى أو الحاضر فى العالم. والحلم القديم، والجهل العميق يسلمان اخر الأمر إلى أشد صور التعصب فظاظة وفجاجة. وأبرزها هو ما يبسرون به على أنفسهم فى فهم الأمور والتعامل معها على أساس تقسيم ثنائى يضعهم فى صف، ويضع كل تنوعات البشر فى الصف المواجه فهناك الإيمانية او العلمانية؛ الإسلام أو الغرب؛ حزب الله أو حزب الشيطان.... إلخ. وما دام الأمر كذلك، فلابد من أن تسيطر فتاواهم على كل مجال أو فاعلية، ومن لا يستجيب لما يجيدونه ينبذ على الفور او يحكم عليه بالتكفير.

ويفسر صبية الإرهاب هذه الفتوى الشاملة بالإلغاء او التكفير، يفسرونها على الفور بالقتل أو التدمير ولا يفرق أصحابنا أو صبيتهم من الفكرة وبين جسد مبدعها، فلا تحاور الفكرة بالفكرة، لانهم لا يملكون سوى الجسد الذى خلا من الفكر والإنسان، وهو سلاحهم الوحيد لصدام غيرهم من الأجساد.

وهم يفزعون من الحوار، ويرفضونه لأنه ينطوى على اعتراف بحق الإنسان الاخر فى التفكير والإبداع، بل ينبغى على أفراد منهم أن يفرّغوا مما الم بهم من مدنية باطلة، ويعاد حشوهم، بعد تفريغهم تماماً، بما يبثه إعلام «شئون التقديس»، ليغدو المواطن وكأنه جهاز مبرمج يفجر عيونه الناسفة عند التقاط الإشارة من أجهزة ذلك الإعلام.

عفواً رمزنا العظيم نجيب محفوظ، إن من اعتدى عليك وعلينا لم يكن إنساناً حياً ممن تخاطبهم فى ادبك الرائع، بل إنساناً الياً ركب من خرق منتشلة من مزبلة التاريخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد ابراهيم أبوسنة

نجيب محفوظ

كلمات إلى نجيب محفوظ

بينما كان المساء ينثر شباكه العنكبوتية فوق سطح النيل ويتسلق الأشجار ليلقى بنفسه فوق الطريق يصارع أضواء المصابيح كان هذا الشيخ الذى لم تنل من عزيمته ثلاثة وثمانون عاماً من العراك كان يهبط درج بيته كأول نجم يبزغ فى هذا المساء المريب. وحين استقر به المقام فى عربة صديقه فى طمأنينة من يستعد للقاء الأحباب انتصب على يمينه ظل هائل قبيح وانحنى فى غلظة وقحة ليغرس سكينه فى رقبة رقيقة، ما كاد الشيخ يمد يده مصافحاً الظل الأسود المجهول حتى أحس بالطعنة الغادرة وبالدماء تتفجر من عنقه هو؟ عنق **نجيب محفوظ** ـ وصرخت ملايين الكلمات فى خمسين كتاباً. وتأوهت خمسة الاف سنة من حضارة مصر. كيف أتيح لسكين تمتد به يد متوحشة أن يجرؤ على ذبح رقبة أشبه بنافورة للخير والحكمة والحب. لقد غيرّت هذه الطعنة مسيرة سنوات من المنطق وأصابت معانى ما كان الضمير الإنسانى يتصور أنها تصاب. فماذا نقول عن الجانى سوى أنه ليس من «**أولاد حارتنا**»! أية مقبرة فى خارج البلاد منحته الإلهام الأثم ليقدم على الجريمة بوحشية ذئب لم يأكل ولم ير الدم منذ عشرات السنين. وماذا نقول **لنجيب محفوظ** الذى منحنا الجمال والحب والدعوة إلى العدل والحرية فقالت له السكين فى غلظة وفظاظة مازال للشر جيش من الخفافيش يتحين الفرصة للقتل ونشر الخراب. هل نقول **لنجيب محفوظ**. باللخجل مما فعل السفهاء الذين ليسوا منا بحال من الأحوال أم نقول حمد الله على نجاتك ونجاتنا، نهنئك على الحياة التى تمسكت بك وسخرت منهم. ماذا نقول للعالم؟! ليست هذه مصر. بل هذا إلهام شرير ترسله إلى مصر مقابر أجنبية تقدس الخراب. هل نقول للعالم. إن **نجيب محفوظ** برهاننا على جدارتنا بالحياة! أما هذا السفاح فوراء ظلام القرون! وماذا نقول للمستقبل؟ إننا ندعوه إلى التفاؤل إن ساحة التاريخ مليئة بالطعنات الغادرة، ولكن الخير ظل يعمر القلوب وظلت الإنسانية تتقدم إلى الأمام وذهب الوحوش إلى خرائب النسيان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صلاح فضل

نجيب محفوظ

أسئلة التكوين

يحتفظ القراء فى مخيلتهم عادة بأشتات من العوالم المبعثرة فى الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخوص ومواقف وكلمات، تنتمى إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا بناء هذه المخيلة فى مراحلها المختلفة. وإن كان ما يطفو منها - بطريقة حركية - على سطح الوعى ويمثل ما يتبقى من مجمل التجارب الجمالية المختزنة يظل محدودا للغاية، ولا تخفى نسبته إلى عدد صغير جدا من هؤلاء الكتاب، يقترن بأسمائهم وعناوين أعمالهم. وقد تقوم حول هذه «النواة الصورية» وبباعث منها فى معظم الأحيان عملية «**مخامرة**» متقطعة، تتشكل على هيئة أسئلة متوالية، تحيط هذه **الفلذات الصورية** بهالة عريقة تجعلها أكثر صلابة وتحديدا وأشد بريقا بمرور الأيام.

و**نجيب محفوظ**، بالنسبة لقارئى الأدب العربى على الأقل، واحد من هؤلاء الكتاب القلائل الذين أسهموا فى نسج خيوط لامعة فى شبكة المخيلة، لا تلبث أن تشد معها خيوطا أخرى غير معروفة المصدر فى ذاكرتنا الجماعية، بشكل يتجاوز منجزات أبناء جيله من الروائيين الذين كانوا أكثر منه حضورا وانتشارا لعوامل ليست أدبية خالصة، لكنهم لم يلبثوا أن انطفأوا بسرعة، وبقى حضور **نجيب محفوظ** - الغنى أساسا - علامة مميزة لهذا العصر الذى نعيشه، حتى جاءت جائزة «نوبل» لتجعله اعترافا عالميا بأرفع القيم الإبداعية فى الكتابة العربية المعاصرة.

وعندما أحاول التأمل فى أسباب هذا التفرد المحفوظى أجد هناك تساؤلا ملحا لا سبيل إلى إقصائه، بل كثيرا ما كان يراودنى كلما أشرفت على استرجاع مظهر أوآخر من مظاهر الخلق فى

إبداع نجيب محفوظ عبر بعض البحوث النقدية؛ من أين تتأتى له الخبرة بهذه العوالم كلها وهو الإنسان المحدود فى محيطه وحركته، فى جسده وطاقته؟

وبعبارة أخرى: كيف تعمل مخيلته حتى تتوالد منها الحياة هكذا دافقة ساخنة، غنية متكاثرة، شعرية صاخبة؟ إذ مهما يقال عن امتزاجه الودود بالناس، وقدرته على الاستماع إليهم وتشرب أحاديثهم، وشغفه المتصل بالقراءة فى مصادر أدبية وثقافية ذات طابع إنسانى شامل، خاصة فى مراحله الأولى، فإن محصلة كل ذلك لا يمكن أن تشرح لنا معشار ما تنتجه هذه المخيلة الخارقة، التى تعمل وكأن صاحبها قد تقمص مئات الحيوات المتنوعة لرجال ونساء فى أعمار مختلفة، واختزن آلاف اللحظات الحميمة، وأكثر من ذلك، عرف كيف يصنع لها الإطار التركيبى الذى تبرز فيه، ويصب لها الوعاء الإنسانى والاجتماعى الملائم لنضوج طابعها المتفرد.

يمكننا أن نقول إن أدب **نجيب محفوظ** فى جملته «مضاد للسيرة الذاتية»، إذ لا يمكن إرجاع مصادره المتكاثرة، إلى قصة الذات التى تروى بأصوات عديدة، كما نجد عند كثير من الكتاب، بل يحقق درجة عالية من الموضوعية عندما ينفذ إلى جوهر التوتر الوجودى والكونى الكامن فى تناقض وتكامل المخلوقات، بحيث لا يصبح فى مقدورنا أن نحصى سكانه ونردهم إلى ما نعرفه من وجوه الحياة المألوفة، إنه يجمع بين الواقع والأسطورة، بين الحقيقة والأمثولة والرمز ليصنع عوالم بالغة التعدد والخصوبة.

ولما كنا لا نملك حتى الآن الأدوات التى تسمح لنا باستقصاء جوانب هذا السؤال التكوينى عند منطقة الإبداع؛ إذ ما تزال تنقصنا أساسا مذكراته الحقيقية - لو كان قد كتبها بالفعل - وعشرات الدراسات التى تتذرع بمناهج علم نفس الإبداع وأنثروبولوجيا الكتابة، وشهادات المئات من خاصته ومجالسيه عن لحظات البوح والتحليل والاعتراف بكيفية التخليق والتكوين، لما كنا فى هذا الموقف المتسائل دون أمل فى الوصول إلى إجابات عريضة فلا مفر أمامنا الآن من القفز إلى الشاطىء الآخر؛ عند تخوم تجربتنا فى القراءة لاستجلاء الوجه الآخر عند النتائج والآثار، مما يدخل فى تكوين مخيلتنا فى التلقى وطريقة عملها عند الاستجابة.

وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن النماذج التى تبقى فى وعينا مما نجح محفوظ فى تخليقه تتمتع بديمومة فائقة؛ إذ تظل تضج بحياة أقوى وأبقى من الشخوص الذين نعرفهم فى محيطنا الاجتماعى اليومى. ولازلت أذكر ما أفضى به إلىّ صديق مثقف مغربى من أنه ظل يتحين الفرص للحضور إلى القاهرة والتجول فى حاراتها القديمة، والتطلع عبر نوافذها ومشربياتها عله يحظى بنظرة من «عائشة أحمد عبد الجواد» وهى تطل من وراء الخصاص. كما بحث فى أزقة حى الحسين عن «زيطة» صانع العاهات، وتأمل طويلا بعض العوامات التى ترسو على النيل وأصاخ السمع كى يلتقط شيئا من «الثرثرة»، ومعنى هذا أن القاهرة لدى القارئ العربى قد تقمصت عوالم **نجيب محفوظ** ودخلت كلماته فى أحجارها وصورها وأصبحت جزءا مكوناً لروائحها وطعومها وألوانها وأصواتها. بحيث صبت مخيلة الروائى العظيم قالب الرؤية أو المنظار الذى يضعه المشاهد للمكان وحددت طريقة استجابته لجمالياته. أما السؤال الذى لا يفتأ يخامرنى فى هذا الصدد فهو الوجه المعكوس لسؤال التكوين الأول عند الكاتب: لماذا تتمتع تلك الشخصيات لدى المتلقى بوجود أغنى وأحفل

بالدلالة، وأشد استعصاء على التقادم والمحو، من كثير ممن نعاشرهم فى واقعنا المعاش؟ هل يعود ذلك إلى مشاركتنا فى توليدهم وإنتاجهم عند القراء، والتخيل وإدراك المعنى؟ أم لأننا نعرف من دخائلهم عن طريق التصوير الفنى ما يهتك سر الوجود وينفذ إلى طواياه ممالا نكاد نعرفه عن أقرب الناس منا فى الحياة اليومية؟ هل يكمن هنا سر الحرف المكتوب وفاعلية الأسلوب التى تطلع إليها بعض المتصوفة عند تغنيهم الشعرى والوجودى بكلمات التكوين؟ فإذا انتقلنا إلى الملاحظة الثانية وجدناها تتصل بما نستشعره من لذة خاصة ـ ليست آثمة لأنها نابعة من الخبرة الجمالية ـ عند مشارفة العوالم التى نجهلها واللحظات التى لا نعرفها فى بعض المواقف الحرجة ذات الطابع النموذجى فى دلالتها على الطباع الإنسانية؛ عندما نحضر مثلا ساعة التفكير فى الجريمة أو الإغراق فى الشهوة أو التطلع على خرق الحجب، عندما نرى ما تعودنا على تسميته «شرا» وهو يولد طبيعيا وتلقائيا فى سلوك الإنسان ويمرح فى مجتمعاته، وعندما ننغرس على وجه الخصوص فى تلافيف الكلمات الحادة التى تصنع بشعريتها هذه العوالم، كيف نستجيب بعشق لما نختلف عنه وجدانيا وأخلاقيا؛ كيف يحلو لنا أن نتقبل فنياً ما نتناقض معه إنسانيا كى نتماهى مع الصورة المقابلة أو المضادة لنا؟ ألأننا نتعرف من خلالها على دائرة الوجود الأكمل فنسعد بهذه المعرفة؟ أم لأنها تشرح لنا فى حقيقة الأمر أسرار ما يقبع فى أعماقنا من أشواق ترتبط بالنماذج الكبرى فى التجربة الإنسانية من صور الخطيئة بشكل يعنينا على استكناه حقائقها واستبيان علائقها الخفية، مما تجتهد الأنثروبولوجيا المعاصرة فى استكشافه وتحليل الطبقات الغائرة فى طوايانا البشرية وينجح الأديب العظيم فى تجليته بنصاعة فائقة بضربة قلم واحدة؟ وهل تقاس عظمة الكتاب بمدى وقوعهم النافذ على تلك المناطق البركانية وتعميدهم لروح الإنسان وهو يتوهج بنارها؟

وإذا كانت أسئلة التكوين الثانى لدى المتلقى تترى بهذا الإيقاع دون إجابة حاسمة فحسبنا أن نختار ملاحظة ثالثة تتعلق بواحدة من أهم المشكلات الأسلوبية التى نجح محفوظ فى حلها بتلقائية شديدة وهى مشكلة المستويات اللغوية للشخصيات المختلفة، وقد درجت فى محاضراتى النقدية عن الرواية فى الجامعات المصرية والعربية على مبادرة طلابى بسؤال محدد هو: ـ

ـ هل تشعرون أن استخدام **نجيب محفوظ** للعامية طبيعى أم مفتعل؟ فيردون قائلين إنه طبيعى ولا إشكال فيه. فإذا نبهتهم أنهم بذلك قد سلموا باستخدامه للعامية وطالبتهم بمراجعة ما يقرأون اكتشوف عمليا أن اللغة التى يستخدمها محفوظ فى رواياته سردا وحوارا تتقمص أصواته وتتلبس شخوصه بطريقة تبدو كأنها أكثر ما تكون طبيعية وقد خرجت لتوها من رحم الواقع دون تشويه، اكتشفوا أن الفنان العظيم لا يتلكأ عند السؤال عن اختياراته اللغوية، فالمشكلة تحل لديه على مستوى أعمق؛ عندما تصبح اللغة مظهراً تتجلى فيه شعرية الحياة وأداة لصناعتها فى الآن ذاته، عندما تحتشد عبرها توترات الإنسان وتتبلور فيها توهجاته وتتطبع بها خواص شخصيته. وسوف نحتاج لجهد علمى موصول فى تحليل الخواص الأسلوبية للغة **نجيب محفوظ** وطرائقه فى الأداء الشعرى للحياة حتى ندرك دوره الحقيقى فى تشريع فن الرواية وتأصيله فى صلب اللغة العربية، وحينئذ نكون قد وصلنا إلى بؤرة السؤال التكوينى الأول المتعلق بعبقرية المتخيل عنده.

نجيب محفوظ

صبرى حافظ

«الحرافيش» ...
أنجح أعمال نجيب محفوظ فى الإنجليزية

حظيت الترجمة الإنجليزية لرواية نجيب محفوظ (الحرافيش) باهتمام واسع بين النقاد والقراء البريطانيين لم تحظ به أى رواية أخرى من روايات **نجيب محفوظ** التى ترجمت إلى الإنجليزية. فبالرغم من أن الترجمة الإنجليزية للثلاثية باعت أكثر من ربع مليون نسخة، ورسخت مكانة نجيب محفوظ الروائية على الخريطة الأدبية الإنسانية لقراء اللغة الإنجليزية، إلا أن النجاح الذى حققته (الحرافيش) حتى الآن، بالرغم من انصرام شهور قليلة على ظهورها، يفوق ذلك الذى حققته الثلاثية، ليس فقط لأن (الحرافيش) ظهرت بعد أن رسخ ظهور الثلاثية فى ترجمتها الإنجليزية مكانة **نجيب محفوظ** الأدبية، وكسب له جمهورا واسعا من قراء الإنجليزية، ولكن أيضا لأن لرواية (الحرافيش) سحرها السردى الخاص الذى يبدأ من عنوانها الغريب نفسه، وقد احتفظت به الترجمة الإنجليزية كما هو دون ترجمة، ويستمرعبر بنيتها السردية المتميزة التى تمزج البنية الروائية بالبنية الملحمية برهافة وشاعرية، ذلك لأن (الحرافيش) توشك أن تكون نوعا من إعادة الاعتبار لأنماط السرد العربى الأصلية أو البدائية achetypal التى شكلت مهد السرد القصصى نفسه، واستاثرت بساطتها الساحرة وافتراضاتها الأساسية حول قدرة القص على إعادة خلق العالم وتشكيله، على عقول القراء وخيالتهم. كما تقدم لقارئ اللغة الانجليزية المعادل العربى لجمحات خيال رواية أمريكا اللاتينية بواقعيتها السحرية التى استاثرت بلب القارئ الأوروبى فى السبعينيات واستحوذت على اهتمامه منذ السبعينيات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والواقع أن (الحرافيش) هى فى تصورى أهم أعمال عقد السبيعنيات فى إبداع كتبنا الكبير، إن لم تكن واحدة من أهم رواياته قاطبة؛ ليس فقط لأنها تنطوى على إضافة فنية بارزة تتجلى فى محاولتها للمزج بين عناصر البناء الملحمى والبناء الروائى، وعلى استلهامها لاستراتيجيات القص الشعبى والسرد الأصلى أو البدئى، ولكن أيضا لأنها تتناول واحدة من أهم القضايا الإنسانية عامة والعربية خاصة وهى قضية السلطة والعدل الاجتماعى، حيث تقدم هذه الرواية الجميلة الممتعة واحدة من أوسع الدراسات الروائية استقصاما لآليات الجدل المستمر والمعقد بين قضية السلطة وقضية العدل الاجتماعى وآليات العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بالصورة التى تكشف معها عن استحالة الفصل بين القضيتين، أو على الأقل صعوبته، وهى إلى جانب هذا واحدة من أكثر الدراسات الروائية توغلا فى الكشف عن آليات الشر الثاوية فى الإنسان، وعن طبيعة العلاقة المعقدة بين الخير والشر بالمعنى البدئى أو الأصلى لهذه العلاقة ذات التجليات المتعددة بل اللانهائية، وعن الترابط المستمر وبين عمليات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال، وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقق فيه الحرية للوطن والسعادة للشعب. لكن فردوس الرواية ليس فردوساسماوياأو حمليا بقدر ما هو فردوس أرضى ينهض على العدل والعمل والكفاية والحرية، وعلى أهمية دور الوعى ودور الشعب وعلى ضرورة المبادرة الشعبية للسيطرة على مقدراتها وحراسة حقوقها. لكن أهم ما فى هذه الرواية هو أنهاتلجأ إلى تناول هذه القضايا بالغة الأهمية والتجريد والتعقيد من خلال أسلوب بالغ البساطة والتجسيد، ومن خلال مجموعة من الحكايات العذبة البسيطة التى توشك أن تكون نوعا من إعادة إنتاج للحكاية الشعبية فى عراقتها وسحرها.

يعود **نجيب محفوظ** فى هذه الرواية إلى العالم الذى خبره وسيطر عليه فنيا وهو عالم الحارة الذى يتحول عنده إلى تقطير لمصر وللعالم ليتناول من خلاله هذه القضية التى توشك أن تكون مفتاح قضايا الإنسان وقضايا المجتمع على السواء، لكنه يعود إليه بطريقة مغايرة لأسلوب الأمثولة الرمزية allegory التى كتب بها رواية (أولاد حارتنا) وحتى لأسلوب النوستالجتيا الروائية التى كتب بها (حكايات حارتنا)، لأنه يبلور فى معالجته الروائية تلك أسلوبا روائيايرتد بالقص إلى مهده الأول حيث كانت البساطة المطلقة هى صنع الشعر والقدرة على صياغة الأسطورة! وحيث يتولد القص من القص فى سلسلة مستمرة تؤكد ديمومته واستمراريته؛ وتمتزج البنية السردية الحديثة بأشكال القص الشفهى وصيغ السرد البدائية القديمة! ويرتد السرد على نفسه فى بنية أثرية تتأكد عبرها استمراريته. فالرواية تتكون من عشر حكايات يؤكد رقمها الدائرى طبيعتها الاستعمارية والتخليصية التى تنوب فيها العشرة عن الأعداد كلها، لأنها تنطوى على الصفر والواحد وهما أساس الأرقام الثنائية، كما أن العشرة هى جماع الأعداد كلها من الصفر وحتى تسعة. ولا تكتفى الرواية فى مجال تكريس بنيتها الدائرية بهذا العدد وحده، ولكنها تكررها من خلال الزمن لأن الرواية تبدأ عند الفجر وتنهى فى السحر فى نوع من التأكيد على استمرار دورة الزمن الأبدية.

وقبل الحديث عن بناء الرواية لابد من كلمة سريعة عن سياقها، لأن هذه الرواية صدرت بالعربية عام ١٩٧٧ وهو عام أكبر اضطرابات مصرية حديثة حيث اندلعت فى بدايته انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الشهيرة التى جردت الحكم من شرعيته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخرجت فيها المظاهرات من شواطئ البحر الابيض المتوسط شمالا حتى شواطئ بحيرة ناصر جنوبا تهتف بسقوط النظام الذى جر على البلد الخراب بسياسته الانفتاحية العقيمة. فذهب فى نهاية العام إلى أرض الأعداء. وتبدأ الرواية فى الفجر لحظة ميلاد الضوء المبشر بيوم جديد، ولحظة ميلاد الإنسان نفسه الذى ألقى به فى العالم وترك وحده ليبدأ البحث عن نفسه وعن القيم التى ترود سعيه للتحقق. وترد هذه البداية الدالة الرواية إلى عوالم السرد الأصلية التى توشك فيها أن تكون نوعا من المعادل الروائى للحياة نفسها. ولهذا فإن حكاياتها العشر هى مجرد حلقة أولى من حلقات حياة مستمرة ومتكررة، بل إنها تنطوى فى جوهرها على البنية التكرارية التى تؤكد استمرارية القص الأبدية واللانهائية. كما تستخدم الرواية كذلك استراتيجيات قص (**ألف ليلة وليلة**) الذى تتوالد فيه القصص وتتناسل واحدتها من قلب الأخرى. لأن البنية الروائية تحرص على وضع بذرة القصة اللاحقة فى طوايا القصة السابقة. وبالإضافة إلى هذا جميعا فإن الحكاية الأولى من ملحمة (الحرافيش) والمعنونة بـ «**عاشور الناجى**» تنطوى هى الأخرى على حوارها الخلاق مع بنية قصة بدء الخليقة وطقس التسمية والنجاة من الطوفان وغير ذلك من مفردات القص البدئى الأصلى الأسطورى. وكأن الرواية تسعى إلى تأسيس أسطورتها الخاصة التى يولد فيها البطل من رحم المجهول، ثم تتكشف له فى نوع من النبوءة رؤياه الخاصة التى تدفعه إلى النجاة بأسرته من الوباء الذى أصاب حارته. وتنجيه الهجرة إلى البرية من الوباء وحده بعد أن أهلك كل أبناء حارته برمتها وقد صمت آذانها عن دعوته للهجرة إلى الخلاء أو البدء من جديد. والبداية الجديدة ميلاد جديد. فعندما يعود عاشور الناجى الوحيد من الوباء إلى الحارة يؤسس فيها عالما مثاليا ينهض على العمل والعدل. وهو عالم يرسى عبره أبجدية المثال الإنسانى أو الفردوس الأرضى الذى يحلم به الجميع.

وتظل قصة **عاشور الناجى**، وهو الجذر الأصلى لكل أبناء الحارة، التى تنطوى على مفردات نبوة شعبية من نوع فريد حلما ضائعا يراود أبناء حارته أو بالأحرى أبناء حارته أو بالأحرى أبناء وطنه جيلا بعد جيل. وتحيلها الرواية إلى أسطورة فاعلة فى النص كله، لأن عاشور يختفى بشكل غامض ولا يفقد العامة أبدا الأمل فى عودته من جديد، وكأنه المهدى المنتظر الذى سيخلص الحارة من كل أوزارها وشرورها وبلاياها. ثم تتعاقب الحكايات التسع وتتغير مفرداتها وتتنوع أحداثها وتتباين شخصياتهاولكنها تظل كلها حكايات بحث أبدى مستمر عن العدل والحرية فالرواية التى تبدو على السطح وكأنها سلسلة ساحرة من القصص والأساطير الشعبية، مشغولة بقضية أساسية هى قضية العالم العربى، بل والعالم الثالث كله، وهى كيف يمكن لمجتمع فقير أن يؤسس مملكته الأرضية، وأن يقيم دعائمها على فكرتى العدل والكفاية. ومن هنا فإن آليات السرد الروائى كلها تقود مهما تعددت السبل وتشعبت المسالك إلى قضية السلطة وشرعيتها. وكيف يمكن للفتوة أن يحظى باحترام أهل الحارة ومهابتهم ومحبتهم معا.

وتتابع الأحداث وتتلاحق الأجيال، وتتعدد أشكال الاستيلاء على الفتونة دون أن تستطيع الحارة أن تعود إلى فردوسها الأرضى المفقود. لأن استحالة الجمع بين المهابة والحب، وكمون بذرة الفساد فى النفس البشرية، وقدرة السلطة على العصف بالحق، تقود فتوات الحارة دائما إلى القهر والفساد. خاصة وأن أبناء الحارة يبدون وكأنهم مصابون بنوع

من مرض فقدان الذاكرة التاريخية للزمن. يتخطبون فى الأخطاء ولا يتعلمون دروس التاريخ وقد هدهم القهر المستمر وفت الظلم فى أرواحهم. وتتسم تقنيات السرد فى حكايات الحرافيش المتلاحقة بقدرتها الحانقة على أسر الزمن والسيطرة عليه. وبمهارتها الفائقة فى نسج اليات العلاقة المعقدة بين السلطة الرسمية المتمثلة فى جهاز الدولة والشرطة، والسلطة الشعبية المتمثلة فى نظام حكم الحارة عبر فتواتها وحرافيشها. وبين سلطة الفرد القائمة على القوة المطلقة والتى لا تتحقق إلا بالقهر والفساد، وسلطة الجماعة التى لا تنهض يوتوبياها المرجوة إلا على أساس من العمل والعدل والأمان. كما تتسم ايضا بمقدرتها على نفى السلطة الرسمية إلى خارج العالم وتهميشها، والتعامل مع السلطة الشعبية التى تنهض على أخلاقيات الحارة الأصلية، وعلى القوة الجسمانية التى تسعى فى مستوى من مستويات القص فى الرواية إلى السيطرة الأبدية والخلود. كما تتسم بسيولتها السردية التى تكتسب فيها الفنتازيا صلابة الواقع ويمتزج فيها الحقيقى بالخيالى والسحرى.

لكن تراكم الحكايات الذى تتخلق عبره بنية سردية شيقة أقرب ما تكون إلى الواقعية التى تعتمد على التكرار والمغايرة ينطوى فى الوقت نفسه على نوع من التطور والتقدم إلى الأمام. وعلى رسالة مضمرة تقول إنه لابد من أن تنهض السلطة على العدل إذا ما كان لها أن تحظى بأى قدر من الأمن والاستمرار. وبأن السلطة الحقيقية هى تلك التى تنهض على اليات نابعة من المجموع ومتجهة باجتهاداتها إليه، وأن بذرة الشر الكامنة فى النفس الإنسانية، لا تقل أصالة وتجذرا فيها عن بذرة العدل والخير. وأن هذا التعادل المستمر بين القوتين يتطلب من الإنسان تحكيم العقل والسيطرة على النفس وكبح جماح الشهوات. وتقدم الرواية هذا كله من خلال قص أسر سحرى كان هو السر فى نجاح هذه الرواية الكبير بين قراء الانجليزية الذين راوا فيها مراة للنفس الإنسانية فى كل المجتمعات وعبر كل العصور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد كمال زكى

نجيب محفوظ

الفكر الإسلامى فى أدب نجيب محفوظ

عندما أعلِنَ نجيب محفوظ بنبأ فوزه بجائزة نوبل العالمية وجاوز حالة الدهشة التى اربكته شيئا قال: إننى محظوظ والجائزة الوحيدة التى لم افكر فيها هى جائزة نوبل!

وقد استدرك بعد ذلك استدراكين لافتين أولهما سؤاله: هل حررت الجائزة فلسطين؟ وثانيهما قوله: عندما أقول إننى محظوظ فليس معنى ذلك أننى عديم القيمة، ولكن ربما كان من حسن حظى أن الساحة الأدبية خلت من بروست وتوماس مان وغيرهما ممن يعبّرون عن قيم الحضارة الغربية.

ومغزى كلام الرجل - وقد كان تلقائيا أو لم يفكر فيه بالقدر الذى يردّ به على اتهامات من تخلت عنهم الجائزة وهم ينتظرونها من سنوات - أنه اجتهد فيما ندب إليه نفسه، ولم يسع إلى اجنبى واحد يوضح له هويته عالميا. وكان قد وقر فى نفسه أن وطنه أظفره بأرفع جوائزه، بل جررت إليه أنيالها جوائز المجمع والوزارة ثم الدولة مرتين: فى تقديرية الملك فؤاد الأول قبل إلغائها، وفى التقديرية القائمة التى نالها عمالقة مصر لطه حسين والعقاد ومحمد فريد أبو حديد.

كان يرى أن نوبل خارج دائرته، إلا أن ما اصدره من روايات أشرفت على الخمسين ومن عشر مجموعات قصصية هى وحدها التى ادخلت دائرته فى دائرة نوبل على قاعدة التواصل الحضارى ووحدة الإنسان وذلك فيما عرضت له أعماله القصصية - رواية كانت أو قصة قصيرة - من قيم ترشحه للفوز بتلك الجائزة، وأهمها صدق التعبير عن قضايا العصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الخطأ الزعم أنها - ممثلة فى تأكيد العدالة الاجتماعية والحرية والعلم - وقف على أدباء أوربا وأمريكا، ولقد نشرت مجلة المصورالمصرية فى عددها الخاص عن نجيب محفوظ سنة ١٩٨٨ قوله: «قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والعلم لدينا لا تتناقض مع الحضارة الغربية، وفى الوقت نفسه لا تجعلنى أتملّص من تراثى.. الحرية إسلامية، والعدالة الاجتماعية كذلك، والتضامن إسلامى، والعلم عبادة فى الإسلام» فليقرأ ذلك هؤلاء الذين اشتركوا فى محاولة اثمة لاغتياله أجل، وفى سورة المجادلة «يرفع الله الذين امنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات» وقد تعلم هو منذ ألحق بكتاب الشيخ بحيرى بالجمالية - حيث ولد آخر عام ١٩١١ - وإلى أن تخرّج فى الجامعة وشرع فى الإعداد لدراسة الماجستير برسالة عنوانها «مفهوم الجمال فى الفلسفة الإسلامية» بإشراف الشيخ مصطفى عبدالرازق.

بل راح بعد ذلك يعب من معين الثقافة ما شاءت له قدراته وتطلعاته، حتى قيل إنه استوعب مما قرأ دائرة المعارف البريطانية، فيما كانت أحياء القاهرة الشعبية تمسك عليه كتاب الله وتاريخها وعبادها ومتصوفيها أصحاب حلقات الذكر والتكايا التركية التى ظلت أناشيدها تدغدغ حواسه وهو يكتب «ملحمة الحرافيش» بعد أن جاوز الخامسة والستين.

وأنا أزعم أن تأثير هذا البعد المحلى هو الأقوى فى تشكيله فنيا، وما عدا ذلك كان الأضعف وإن يعتبر صقلا لفكره وأدبه جميعا. وإذا كانت شخصية كمال عبد الجواد فى ثلاثيته المشهورة أكثر اتساقا مع شخصيته - كما اتفق على ذلك أغلب نقاده - فلن نضل فيها ولو قليلا جادة الإسلام، حتى وهو يتعرض دينيا لبلبلة المفارقة بين ماهو مستورد من الغرب المتطور وصار جزءًا من البنية الاجتماعية المصرية، وما هو أصيل فيها ويعبق بدفء العقيدة وروح الإسلام. وقد اجتاز كمال أزمة المفارقة، مثلما اجتازها نجيب محفوظ فى ريعان شبابه بعد قراءته لداروين، واستطاع من ثم أن يواجه آراء اليساريين من خلال كتبهم، ولا يأتى شططا بإعجابه الكبير بالوجودية التى كان من آثارها تبنيه الشكل النقيض فى السرد القصصى بوجه عام.

ويذكر بعض النقاد أنه جعل كتاب جون درينكواتر فى تحديد الأدب The Outline of Literature نافذته الأولى للإطلالة على الغرب، وكتاب كولن ويلسون اللامنتمى The Outsider نافذته الأخيرة. وهكذا جمع بين الأصولية الأوربية والحداثية، إلا أنه ظل مع ذلك الكاتب العربى الذى غطت أصالته - فى إطار عزته القومية - على شبهات التردى فى أحضان الغرب، ولم يجد غضاضةً فى أن يعترف بأنه كان يكتب من منطلق بعض الواقعيات الأوربية وهو يعلم أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة!

وربما لانسرف على الكاتب ولا على أنفسنا حين نجعل ما نال به الجائزة العالمية شاهدا على صحة ذلك، نقصد الثلاثية - بين القصرين وقصر الشوق والسكرية - التى صدر جزؤها الأخير سنة ١٩٥٧، وروايته الواقعية الرمزية «أولاد حارتنا» التى شرع ينشرها منجمة فى صحيفة الأهرام فى سبتمبر من عام ١٩٥٩ وعلى مدى أربعة أشهر، فضلا عن مجموعاته القصصية التى كانت ميدانا يحسن التحرك فيه على قاعدة الاحتماء بالتراثين الدينى والتاريخى لتصوير واقع العصر. ويمكن أن نضيف من عندنا - أو من وجهة نظرنا - رائعته «ملحمة الحرافيش» وقد عدها هو امتدادًا أو تطويرًا لروايته «أولاد حارتنا».

وإذا نحن فصلنا المجموعات القصصية كنوع أدبى له قيمة وأحكامه الخاصة عن الروايات الثلاث من حيث انتمائها إلى نوع أدبى آخر له - بدوره - قيمه وأحكامه، فإننا لا نحرم أى نوع من النوعين حق التميز لديه. لكننا برغم ذلك نخصص النوع الثانى بما نسميه فنيا رواية الأجيال، وهى شكل ملحمى برع نجيب محفوظ فى التمرس عليه والبروز فيه. وتتمحور قيمته فى كتابة الرواية تاريخا فنيا لأسرة أو لمجتمع أو بلد، بحيث تتداخل فيها أجيال الشخصيات. والتاريخ فى كل الأحوال لا يعنى الصدق الواقعى، وإنما تتجه حركته السردية نحو الصدق الفنى فى دلالاته على العصر والمرحلة والبيئة، أى على الإنسان فى أى زمان وكل مكان.

لكن ما الفن الروائى كله قبل ذلك، وأين موقع نجيب محفوظ على خارطته؟

نحن لا نسأل لكى نؤرخ للرواية، بل إن هذا الفن لا يعنينا هنا إلا منذ ظهر نجيب محفوظ فى السنة الأخيرة من الثلاثينيات بروايته التاريخية «**عبث الأقدار**». وربما حول عام ١٩٤٥ بالذات، أى حين أصدر روايته «القاهرة الجديدة» وكانت نشرت قبل ذلك بعنوان «**فضيحة فى القاهرة**».

المنزع فيها واقعية رومانسية، وتحاول الطبيعية أن تتسلل على صفحاتها لتصنع مزيجا مقبولا من السرد. وفى كثير من الأحيان يسمو نجيب محفوظ بأدائه الرصين على نحو جعل فنه الروائى أكثر تجاوبا مع الواقع المصرى، بالرغم من إخفاقه فى أن يصرفنا عن تصور تتبعه بلزاك وفلوبير الفرنسيين، إن لم نذكر مع هذين تشيكوف الروسىّ ولا أقول دوستويفسكى فهذا غنى عن القول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدت «**فضيحة فى القاهرة**» بما فيها من تحليلات اجتماعية ونفسية تمهيداً منطقيا لظهور روايته «**خان الخليلى**». بمعنى أنه بدأ المرحلة الاجتماعية بالبحث عن أزمة الفرد البورجوازى فى مجتمعه الباحث عن خصائص بنائه، أى بعملية تصوير الشخصيات فى حالة تفاعل بالواقع المعيش بكل عقده وأمراضه وطموحاته: داخل الجامعة وفى قضايا الاقتصاد والصراع السياسى بين الانتماء إلى اليمين ممثلا له مأمون رضوان، وإلى اليسار ممثلا له على طه، وإلى الوسط المحايد ممثلا له أحمد بدير، دون أن ينسى المثالية التى تناقش بحماسة الشباب علاقة طالب الجامعة بالله تعالى وبالطبيعة. وأما المرأة فقد يتهيأ لها أمثال محجوب عبد الدايم الإنسان الفقير الوصولى لينافق - فى غياب العدالة الاجتماعية - أمثال البيروقراطى سالم الإخشيدى ليوصله إلى قاسم بك فهمى صاحب الرغبات الدنيئة، فيعينه فى وظيفة على شرط أن يتزوج بإحسان شحاته إحدى محظياته.

وسيعيد نجيب محفوظ النظر قليلا فى «خان الخليلى». وذلك بتوجيه اهتمامه الأكبر إلى الفئات الشعبية التى يكون احتكاكها بالبورجوازية، بل كذلك بالارستقراطية بمقدار حاجتها إليهما وبما يقتضيه الصراع وتقوم به المفارقة!

على أن تفصيلات الوقائع فى «**فضيحة فى القاهرة**» لا نراها تعنينا بأكثر مما قدمنا، وإنما يلفتنا فيها مأمون رضوان بأدائه وسلوكياته فى تلك المعمعة المخجلة. وفيما كان مأمون أمنا تماما من شر ما يقع سقط محجوب عبد الدايم،

ومن قبله سقط سالم الأخشيدى وقاسم فهمى، كما سقطت إحسان شحاته رفيقة الدرب التى كشفت بسلوكها عن أنه لا أمل فى المناخ الأسرى الذى تحجب فيه قيم الدين ويفتقد الرادع الأخلاقى. كان سقوط إحسان من داخل أسرتها أولا، ثم لم تجد من على طه الشيوعى ما يحفظها له زوجة للمستقبل، وكان ينفق عن سعة - وهو كفيل الفقراء - ويتأنق ويأكل لذيذ الطعام فيما كان قاسم فهمى يأكلها جسداً أرهقه الهوان وزوجها محجوب يقول بوقاحة: قرنان فى الرأس لا يضيران!

على هذا النحو تحبك الرواية، وليس من غيوم تكسف السماء الذى يشيعه نموذج مأمون رضوان - ولنتأمل دلالة التسمية - فهو وحده صاحب الإيمان الذى يجعل لكل مشكلة حلا، والذى يقبل باشتراكية معقولة متمثلة فى الزكاة من حيث هى قوة تحقق العدالة الاجتماعية. فضلا عن أنه يتحمس للسفر إلى باريس بغية الحصول على الدكتوراه، ومن أجل بناء أسرة يضمن لها بعلمه وبوازعه الدينى الاستقامة والاستقرار.

ولقد تنبهت الكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد فى بحثها اللافت «الرمزية فى أدب نجيب محفوظ» إلى أن قسمات هذه الشخصية - أى شخصية مأمون - كررها المؤلف من خلال نموذج عبد المنعم شوكت فى «السكرية»، وكان من أصحاب العقائد الثابتة «وثبات العقيدة يضفى نوعاً من الاستقرار على حياة الشخصية»

إن هؤلاء وجدوا فى المجتمع المصرى قبل وجود جماعة الإخوان المسلمين، بل باشروا نشاطهم فى جماعة سابقة أشار إليها مأمون بقوله فى الرواية «الا يمكن أن نبدأ كفاحنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين فنطهر الإسلام من غبار الوثنيات ونرد إليه روحه الفتية وننشر دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى ثم بلاد المسلمين» ص ٩

ثم تظهر هذه الشخصية متحولة بمفارقة متقنة فى «الشحاذ» نعنى عمر الحمزاوى. كان هذا يعمل بالمحاماة، وقد تزوج لتستقر حياته بمنهج توفيقى بين كونه جانبا من شخصية رءوف علوان ماركسيا صابئا فى رواية «اللص والكلاب» وجانبا من شخصية أحمد بدير محايدا لابأس من أن يسيره الواقع فى رواية «فضيحة فى القاهرة».

بل أدى عمر فريضة الحج ليتم له الكمال وعله يهتدى إلى إجابة شافية عن سؤال طالما ألقاه على نفسه وعلى أصحابه وهو: ماذا تعنى الحياة؟

حتى إذا أطلق سراح صديقه اليسارى عثمان خليل من السجن السياسى - بعد عشرين عاما - رده لقاؤه به إلى القلق والخوف، ولم يجده اعتبار أن مرحلته التاريخية تفرض عليه الهرب من المواجهة. فقد تزوج عثمان بابنته ودمر كل شىء أمامه، على الأقل فى قشرته التى تقرر - عبثا - أن الدولة تطبق المبادئ التقدمية، وأنه من حيث هو إنسان قد يسقط مريضا بلا علة!

واختار فى النهاية - والشرطة تطارد زوج ابنته وصديقه اللدود - أن يندمج فى المتصوفة يعيد النظر فيما حوله، ويستهدى فى حالات وجده ولادة الفجر المتكررة كأنما ينتظر ميلاد نفسه البريئة الخالصة من جديد.

وفى «ميرامار» يكشف نجيب محفوظ جانبا عمليا للفكر الإسلامى بشخصية عامر وجدى الصحفى المخضرم. وصفه بادئ بدء بما وصف به ضحايا الثورة، إلا أنه سرعان ما طهره من بواعث الحقد وأسباب الشنئن، وقد استعان على ذلك بأن اقراه القرآن الكريم يجد فيه خلاصه فى الدنيا والآخرة.

وفى أكثر من قصة قصيرة له - وقد يمكن أن نجعل مجموعته «دنيا الله» مناط شهادة - نلحظ أنه وهو يطالب بأن نتجاهل الموت حتى يقع كحقيقة مقررة، يهتم بالحياة قدرًا تؤكده عفوية العقيدة. وحتى فى حالات الشك، وعندما يغم على أحد طريق النجاة فليس أجدى من الاتجاه إلى «جامع الدرب» للظفر بنقاء السريرة ولتحقيق السلام فيما قدره الله بعلمه و «علم الله لا حدود له».

وفى قصة «زعبلاوى» الذى يبدو أساسا لشخصيتى الجبلاوى فى «أولاد حارتنا» وعاشور الناجى فى «ملحمة الحرافيش» عبثية تبدوها اغنية شعبية يرددها الناس «الدنيامالها يازعبلاوى شقلبوا حالها وخلوها ماوى» وينهيها يقين فعل خص به زعبلاوى من كان يبحث عنه كما سنرى فيما بعد، ليبدأ رحلة جديدة وراء البحث عنه، مجاوزًا ونس الدمنهورى وأقرانه!

المهم أننا لنعرف دلالات تلك الشخصيات التى يتردد ظهورها فى أدب نجيب محفوظ علينا أن نضع فى مقابلها الشخصيات الأخرى التى زعزعت ثقة يساريى العالم العربى به. نعنى الماركسيين الذين اعتاد أن يقدمهم محفوظ - فى ثوريتهم - بصور الانتهازية، يتشدقون بالشعارات البراقة، ويتراجعون تماما عنها فى أول فرصة تتهيأ أمام أحدهم للكسب المادى أو الاجتماعى. وبدا بوضوح أن الإعراب عن سخطهم عليه بدعوى تميزه إلى حل كامب ديفيد، إنما كان وراءه التنديد بالرفاق الماركسيين.

ومن هؤلاء الرفاق على طه كما رأينا فى «القاهرة الجديدة» وقد بلغ به محفوظ الغاية وهو ينقل عنه قوله «العلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة». وفى «خان الخليلى» نجد أحمد راشد المحامى اليسارى الرافض للعدالة والساعى إلى الهدم، يقول «لو وجدت فى الماضى حكمة حقيقية لما صار ماضيا قط» وبانبهاره بإنجازات علماء العصر يتجرأ فيسأل «أين الله.. لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق، لا للاستغراق فى تأملاته» ولما اتجه بعنايته إلى أحمد عاكف الموظف المهتم بعلم السلف ورواية الشعر القديم قال له باستخفاف «إننى أكره الاستشهاد بالشعر لأننى أعيش فى الحال وللمستقبل» وقد استطرد مصادرًا احتجاج عاكف بأن فى الماضى الأنبياء والرسل فقال «لعصرنا رسله كذلك اضرب مثلا بهذين العبقريين فرويد وكارل ماركس» ص ص ٥٦ . ٥٧.

وكان أحمد عاكف قد قرأ فلسفة إخوان الصفا الدينية، فأراد أن يلخصها لأحمد راشد بغية إقناعه بجدوى العقيدة فقال له «إن فى الدين ظاهرًا حيا للعوام وجوهرًا عقليا للمفكرين - لعله يريد متحدثه - فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهى والعقل الفعال» فامتعض ص ٥٨.

وأما فى رواية «ميرامار» - وقد صدرت سنة ١٩٦٧ - فنجد الصحفى اليسارى منصور باهى . شخصية مريضة بالتيه والقلق والتردد، وقد طالما روجت للأفكار الاشتراكية.

إلا أنها تحذو حذو طه، فيضحى صاحبها بدرية التى طلقها من زوجها المسجون بتهمة الماركسية. لقد وقع أسير أخيه الضابط، فصرفه عنها واعدًا إياه بمكاسب شخصية وهمية، وهكذا خانها مثلما خان ثورة يوليو نفسها!

تلك كانت - على أية حال - تخطيطات أولية تحاول بسرعة أن تلقى أضواء على شخصية نجيب محفوظ الفنية، وكيف استطاعت أن تستوعب روح العصر معتمدة محورين لا ندرى أيهما يتقدم الآخر: روح العقيدة المنظمة لسلوكيات الإنسان، والتفاعل بحركات العصر القريبة من الإنسان العربى كثورة يوليو - مثلا - والتحرر من السيطرة الأجنبية.

وكانت واقعية عروضه المغلفة بالطبيعية أحيانا والرومانسية أحيانا أخرى تقربه شيئا من الواقعية النقدية التى استغلها لنقد البناء الاجتماعى والمؤسسات السياسية فى مصر بخاصة. وإذا كانت شخصياته تبدو دائما فى حالة ترابط مع الواقع الخارجى حتى خروجه بالسكرية - آخر الثلاثية - سنة ١٩٥٧ عبوراً براويتى «زقاق المدق» و «بداية ونهاية» دون أن يصرف النظر عن التيارين الماركسى وتيار الإخوان المسلمين - فإننا يجب أن ننبه إلى أنه جاوز تلك المرحلة الخصبة والمعقدة إلى ما يمكن تسميته بما بعد الواقعية أو بالواقعية الرمزية كتب فيها «أولاد حارتنا». وقد ذكرنا أنه أخذ ينشرها منجمة فى صحيفة الأهرام عام ١٩٥٩، وكشفت شخصياتها - فيما يرى بعضنا - عن أنها مقطوعة الصلة بالواقع المعيش وإن تكن فى حقيقة الأمر تضع أقنعه تخفى نقده الاجتماعى المتسم بالذكاء والعمق، ويتأكد ذلك فى «اللص والكلاب» التى أصدرها سنة ١٩٦١ ثم فيما أعقبها من روايات بينت أنه لم يعد يعول على نتائج ثورة عام ١٩٥٢، وأن مفاهيم العدالة الاجتماعية والمساواة وحرية الفرد ليس لها وجود طالما انعدمت المعارضة واستغلت ثروات البلاد أبشع استغلال.

وكان تضخم الحس الدينى - حتى وإن ظهر مجرد ملاذ يهيئه الشيخ الجنيدى العابد المتصوف كما فى «اللص والكلاب» - عملية تصاعد لمقاومة الظلم الواقع على المظلومين. وربما يشكل من وجهة نظر الكاتب، نهاية للصراع الناشب بين الفرد والمجتمع، ومن جرائه ظهرت لديه شخصية الإنسان الذى يغترب مأزومًا بفكره، وذلك بعد أن تحول الإنسان المصرى من إنسان العلم إلى إنسان الرغيف - كما يقول مصطفى محمود فى الأهرام، تعليقا على فوز محفوظ بنوبل - وهذا ما فعلته تقدمية الفئة المضللة» يقصد اليسار الغبى الذى لا يفتأ يساوم على كسب الشارع العربى بفوغائية السفسطة ونار الحقد الطبقى المتأججة.

على ذلك النحو - فى تصورى - أكون قد أجبت عن السؤال الذى طرحناه منذ قليل وهو: ما الفن الروائى، وأين يقع نجيب محفوظ على خارطته؟

غير أننى لا أدرى ترى هل النماذج التى عرضتها - بإيجاز - بينت ولو إلى حد ما وسطية الكاتب ومحاولته التوفيق الراشد بين الفكر الموجه ومتطلبات الفن؟

إن الكاتب حتى آخر رواية نشرها فى صحيفة الأهرام وهى «قشتمر» لا يألو جهدا فى جعل العمل القصصى داخل مصر على الأقل، وثيقة احتجاج على الواقع، وصار بمنطقه المتوازن وحدة فنية حقق بها عائد الأدب ما عجز عن تحقيقه دهاة السياسة والاجتماع، ولا أغالى فأجعله فى وصف مصطفى محمود له «عاصمة الأدب فى العالم العربى».

وربما ان لنا أن نقول إن نجيب محفوظ عمد وسيظل يعمد إلى جعل وثيقة احتجاجه - أى روايته وقصته القصيرة - محاكاة لفعل هو بالضرورة دال على قضية. إلا أن المحاكاة لا تعنى تسجيلات اللغة كما تستقطبه حواس الكاتب وبصيرته، وإنما تعنى إبداعا فنيا سوسيولوجيا يستهدف تفسير الحياة مثلما يفسرها العلم بالتجربة، ومثلما تفسرها الفلسفة بالعقل، وقبل ذلك مثلما فسرها الدين بقراننا الكريم.

والفارق بين تلك التفسيرات اختلاف مواقعها من الحقيقة، ويبدو أن نجيب محفوظ اختار أصعب المواقع، حيث إن بينه وبين الحقيقة المؤكدة مسافات طوالا. ومع ذلك ففى ميزان النقد التفسيرى المعتمد على بعض المبادئ النظرية والمنهجية للعلوم الإنسانية، ونظراً لعمق وعيه بالأبعاد الاجتماعية لواقعه ولقضاياه التى يجاوز جزئياتها وفرعياتها إلى جوهرها - فضلا عن صدق حدسه - بدا قريبا من الحقيقة وإن خالفه مخالفون، فى مقدمتهم اليساريون المتطرفون. وثمة جماعة من الحفاظيين أخذوا عليه إلحاحه على بعض الجوانب السلبية التى صاحبت تأويله لتطوير الحضارة الإنسانية من خلال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا سيما فى مرحلته المتأخرة، أى مرحلة ما بعد الواقعية التى تابعنا الدكتورة فاطمة الزهراء محمد سعيد فى تسميتها بالواقعية الرمزية.

ويبدو أن الواجب يقتضينا أن نقف قليلا عند هذا الأسلوب الفنى فى التعبير، على الأقل لنفهم كيف اختار الحارة المصرية أداةً يرمز بها إلى هذا العالم فى صراعاته وتطلعاته، وفى إبراز محاولاته التى تستهدف - غالبا - مجاهدات الإنسان للرجوع إلى الجنة التى أخرج منها آدم عليه السلام وحواء، وعلى المستوى الأدنى استرداده ماهياه الله تعالى له - فى الأرض ونهبه الطامعون الأشرار.

ومن تلك الزاوية بالذات تبرز فكرة الصراع بين الخير والشر أساسية فى كل أعمال نجيب محفوظ ابتداء من «اللص والكلاب» وإلى «ملحمة الحرافيش». بل لم تخل منها رواياته الهامشية، ومنها «حضرة المحترم» و «حكايات حارتنا» اللتان أصدرهما لأول مرة سنة ١٩٧٥، ومثلهما «المرايا» التى أصدرها سنة ١٩٧٢ و «الحب تحت المطر» التى أصدرها سنة ١٩٧٣ صدى باهتا أو محاولة غير معمقة لتقويم حالة التفسخ التى وضعت فيها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧

فى وقوفنا أمام ذلك الأسلوب الرمزى الواقعى يتحتم علينا أن نذكر أن نجيب محفوظ أقامه على قاعدة توظيف التراث لتصوير المواقف الروائية المعيشة. بل هو يمتاز عن غيره بنجاحه اللافت عندما يعلق المشكلة العصرية بالماضى كتورية ذكية، دون أن يحد من جموح خياله إلا حين يحس أنه يجاوز إما مستوى الوعى بالمرحلة، وإما مستوى قدرة التراث على الإفضاء أو الايحاء. وفى هاتين الحالتين أو فى إحداهما يتوقف عن بديل حاضر يصلح لأن يكون تتمةً لما شرع فيه، ومن

ذلك - على سبيل المثال - عدو له عن مواقف التخفي التي تشكلت بها حياته طوال السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢، وكان يعادل بها مواقف نظيرة في التراث على نحو ما فعل في «أولاد حارتنا».

ومن قبل في الروايات التاريخية الثلاث، حيث لم يعمد إلى الخروج عن الأجواء الفرعونية السحرية إلا بمقدار ما وضع لشخصياتها من أبعاد وأكسية فكرية معاصرة. ولكن الأكثر دلالة على ما أعني رواية «الطريق» التي أصدرها سنة ١٩٦٤، وفيها قيل ما قيل عن قرابتها لـ «أولاد حارتنا» ولكن لم ينتبه قائل واحد إلى أنها تتبنى البطل الملحمي في بعض سماته.

فصابر - بطل الرواية - مجهول الأب، وقد نشأ بالإسكندرية في كنف أمه بسيمة عمران نشأة غير طبيعية. وقبل أن تموت بسيمة ذكرت أن له أبًا اسمه سيد الرحيمي يقيم في القاهرة، وكان لابد بعد دفنها أن يبدأ رحلة الانتماء الأسطورية. لكن ظروف الفندق الرخيص الذي نزل فيه تمهيدًا لتأكيد هويته انحرفت به إلى الواقع الذي يعصف الشر بخيره، مع أنه ودع على قبر أمه بمن قال له «تذكر ربك». فلم يفعل وفقد في نسيانه الحرية والكرامة والسلام، وكذلك القدرة على العمل في غياب أبيه الوعد والأمل «لا قيمة لأي عمل يجيء عن طريق أبي.. والواقع أنني لا أصلح لشيء».

أي أن «الطريق» كرواية نصفها أو أساسها موضوع أسطوري ونصفها يلتحم بمفردات الحياة العملية، وبمقتضى النصفين يصير صابر سيد الرحيمي نموذجا للإنسان الذي تتصارع المادة والروح داخله، فتغلبه المادة مانسي أن يقول لنفسه «تذكر ربك» أي يغلب على أمره مع أنه ساع في الأصل إلى الطهارة بالانتماء إلى أب مرموق.

كانت النتيجةصدور القرار بإعدامه - وكان - رأي أباه فيما يرى النائم - مثلما صدر القرار بإعدام سعيد مهران ولم يجده لجوؤه إلى رحاب الشيخ الجنيدي. ونلحظ هاهنا وهناك أن الرجلين المرصودين للموت لم يعملا من أجل استمرار الحياة السوية، وإنما عملا من أجل طمع مشبوه في الدنيا. فلا سعيد مهران ثأر لنفسه من رءوف علوان ومن خاطف زوجته التي طلقت منه وهو في السجن، ولا صابر الرحيمي شغل نفسه بما يخرج عن النطاق النسبي، بل تورط في جريمة قتل جعلته يقول لنفسه «أنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة، تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام».

وفكرة العمل نفسها قاعدة إسلامية تؤسس عليها الحياة والعبادة جميعا..لا لأنها تمنع أنواع الضياع أو الاغتراب الفردي والجماعي، وإنما لأنها تؤكد شخصية العامل الذي تحدث القرآن الكريم عن عائده بقوله تعالى «وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون».

وكما قدم في قصته القصيرة «زعبلاوي» الباحث عن صاحب اليد الشافية في تصور إسلام العامة - وهو زعبلاوي نفسه الغائب الحاضر والمتصدر خيالات الناس قدر تعرّفه إلهاما أو حدسا أو نقل خلف عن سلف، مازج نجيب محفوظ بين مفردات الواقع كما تصوره معالم القاهرة المعزية وبين توهمات أصحاب الطرق ومجاذيب الحسين. هؤلاء تآلفوا - منذ قديم - بالشطار والعيّاق قاطعي الطرق، ومنهم تناسل فتوات الحارة الذين ابتدعهم خيال الكاتب الواسع.

النتيجة على أية حال هو ضلال الباحث عن الشفاء لدى زعبلاوى، مثلما ضل صابر الرحيمى وسعيد مهران، ثم بعض شخصيات «الكرنك» و «ميرامار» نذكر منهم سرحان البحيرى وطلبة مرزوق وغيرهما ممن مثلوا فئات المثقفين الرافضين اللاعنين والراضين على حد سواء، وكل هؤلاء يلتزمون بفندق - أى إقامة عابرة - أو بمقهى أو بعوامة أو بنسيون وبعضهم اعتاد أن يجمع شمله كل أول خميس تغنى فيه أم كلثوم وصلتها الشهرية بالأزبكية.

ذلكم فى نهاية الأمر هو أسلوب نجيب محفوظ فى بناء رواياته وقصصه ولا تخفى علينا فيه نزعته الدينية المتحكمة أساسًا فى كل مرحلته الواقعية. وسواء وقف فى الحارة أو جاوزها إلى الشارع - بمعنى المساحة الأرقى سلوكا والأعمق فكرا حيث الصحافيين والمحامين وكبار الموظفين والمتنطعين على الإقطاع الذاهب - نجد الإسلام جوهرًا فى الطروح القابلة للمناقشة. وفى «المرايا» التى صدرت لأول مرة سنة ١٩٧٢ نجد شخصياتها معنيةً تماما بأزمة الدين لدى بعض الشباب، بل لا نعدم الإشارات الدالة على محاولة إعادة الروح فى الأمة وذلك ببعث قيمها الدينية بل - مرة أخرى - نجد عبد الوهاب إسماعيل الأسطورة كما وصفه محفوظ يقرر أن رسالة الإسلام وحدها ضرورية لتأكيد شخصيتنا الحضارية - فقد صرنا مسبوقين فى مجال العلوم المادية - وشرع يؤلف كتبا عن الدين الإسلامى لاقت نجاحاً منعدم النظير، حتى بعد قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢، ولقى مصرعه دفاعاً عن الإخوان المسلمين.

والأمر بعد ذلك أو قبل ذلك من هذا وإليه، واضح بغير تأويل، وأساسى فى البنية القصصية. وحتى يقال إن نجيب محفوظ يوظف التراث - دينا وتاريخا وحكايات شعبية وخرافات وأساطير - تتداعى أمامنا وعلى الفور تربيته أو نشأته فى قلب حارات القاهرة المعزية، وعلى مشارف الخلاء الذى يهاجر إليه أبطاله دائما - ولا أقول قليلا - وبين الحرافيش وفتواتهم وشيوخ مناطقهم وزهادهم وعلمائهم ومتصوفيهم.

وربما يتضح كل أولئك إذا حللنا بشئ من التفصيل روايته «السراب» معرضين مؤقتا عن الثلاثية سليلة «زقاق المدق» لكثرة ما قيل فيها حتى عدت آخر مرحلة الواقعية الطبيعية، كما عدت الأم الحقيقية لمعظم روايات نجيب محفوظ. وبالقدر نفسه صارت إطارًا للعلاقات الدينية سواء كانت قشرة لدى الدهماء الذين يتوسلون بالحسين ويحلفون به وينتسب بعضهم إليه كما زعم أحمد أفندى طلبة، أو كانت إيماناً لم يستبعد تماما بركة أهل الله. وحاول أن يوفق بين المعتقد والسلوك السوى، وبين أن بعضهم - فى صورة الإخوان المسلمين عاش متطهرًا غائصا بتجربته الاجتماعية فى صدق إسلامه غير مكتف بأداء الفرائض.

فماذا عن السراب؟

إننا فى حدود التعامل مع روح العقيدة وفهم المثقف الواعى للإسلام، نراها مرتبطة عند عدة من الدارسين والمحللين بفكرة العقدة الفصامية. وقد طرحها فرويد على نحو لعب الجنس فيها دوره المخزى، وبين محمد رجاء الدرينى فى أحد أعداد الحوليات التى تصدرها جامعة الكويت (الحولية الثالثة ١٩٨٢) أنها تعتمد رواية «أبناء وعشاق» التى ألفها .H.D

Lawerence (١٨٨٥ - ١٩٣٠) معتمداً سلوكيات الميثولوجية الإغريقية والرومانية ممثلة فى كلايتمنسترا التى قتلها ابنها أوريست، وفى الملك أوديب، ومسترجعة أيضا شخصية مريم المجدلانية وهاملت شيكسبير، وموظفة بعض موضوعات النماذج العليا Arvhetypes فى مقدمتها إهمال الأم للزوج، واستبدال الولد به، بجانب تمرد الأبناء أنفسهم على الأمهات.

وأنا شخصيا لا أقول بهذا الترابط الذى يبدو مفتعلا فى كثير من الأحيان، وأعتقد بأنه كان لدى نجيب محفوظ تصور جامع - فى حدود عقيدته الإسلامية - للأم التى تفجع فى الزوج، فتتوجه إلى العناية بابنها الوحيد أو بابنهاالاكبر، وتتضخم تلك العناية وتتورم النفس بها حتى تشكل أحد ضروب الأمراض النفسية.

إن ذلك ليس العشق الشاذ المحرم كما صورته الأساطير والملاحم الإغريقية، ولا هو النموذج الذى حلله فرويد، وإنما هو الحب المشفق الذى يتخطف قلب الأم.

ولقد أقام محفوظ أفكاره فى هذا الموضوع على محورين: أولهما تمثله قضية عدم التكافؤ بين الزوجين وقد طالما ألح عليه الإسلام، وثانيهما تماسك الابن وتحديه لقلق الأم بسلوكيات أشبعت غريزته مع مافيها من انحراف حاول هو أن يبرره.

وأما السياق أو الخطاب الروائى فقائم على صياغة رواية السيرة الذاتية Autobiographical novel وتولى كامل بن رؤية لاظ التركى المتسيب وصف تجربته مع والدته. وبداية نرى زينب بنت عبد الله بك حسن المدلله المتدينة تنفصل عن أبيه جراء تهتكه، وتلك مشكلة نجم عنها - فيما نجم - إكثارها من زيارة الأضرحة وقبور الصالحين تسأل أصحابها أن يساعدوها عند الله وهى تربى ولدها كامل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومالبث كامل وقد جاوز سنوات الطفولة أن أحس أنه لايزال يعامل معاملة الصغار، وعلى نحو لا يتفق وطبيعة التحولات الفسيولوجية التى تستمد وجودها من بنية واقعه المعقد، وعبثا نبهها إلى خطئها وإلى حاجته إلى أن يتزوج فظلت سادرة فى وهمها حتى سمحت له أن يضع له سريرا بجانب سريرها بعد أن كان يجمعهما سرير واحد حتى بلغ السادسة والعشرين، فيما رفضت تزويجه تماما.

والنتيجة مزاولته العادة السرية وارتياده بؤر الساقطات، ولاسيما بعد أن نصحه أبوه - فى معرض طلبه المساعدة على إتمام زواجه - بألا يتزوج على الإطلاق «وهذا - كما قال رؤبة - نصيحة رجل مجرب».

وإذ يرفض كامل هذا الوضع تستمر أمه فى مقاومة الأمر الواقع، بل راحت تشدد رقابتها العاطفية عليه ولا سيما بعد أن رأته يدمن معاقرة الخمر، وزاد جنوحه عندما فكر فى الانتحار. إلا أنه تاب إلى ربه، فزادتة توبته رهقا، وأنشأ يقول «انقلبت أرجوحة تدفعها الشياطين وتجذبها الملائكة».

هاهنا لم يجد بدا من أن يعلن سخطه على أمه لأنها كما قال «قابلت رغباتى الكامنة بثورة تجاوزت حدود الحكمة». ولما أجبرها على التسليم بزواجه وتزوج، ووجه بمشكلة عجزه الجنسى مع امراته، فمارس الجنس مع عنايات التى كانت تكبره

سنا، ونجح تماما وكان يتصور أنه استراح وأراح، ماتت زوجه - بعد مرض - واكتشف أنها كانت تخونه مع طبيبها، وتموت الأم أيضا بعد أن أوسعها لوما وتقريعا!

على أنه يعول على أن يختار أحد أمرين: إما العوم فى خضم الحياة سليم الجسم والروح، وإما اعتزال المجتمع بالتصوف. وقد ساعدته عنايات على تحقيق الخيار الأول بعلاقة سوية بغير انحراف ولا تشويه، فانقطع نهائيا عن مزاولة العادة الجهنمية بعد أن تبين أنها كانت توقعه فى الإثم، فيطيل من صلاته داعيا الله أن يشمله برحمته، ولكنه لا يلبث أن يعيد الكرة من جديد!

وإذا كان ذلك الانحراف المتكرر يدل على تردى عزيمته وربما على صبأ ، يصر كامل على التكفير عنه، فإن نجيب محفوظ كان أجرص مايكون على الإبقاء عليه متفيئا ظل الإسلام، ومستثمرًا منابع نشأته الأولى قارئا القرآن فى الكتاب أو سامعا لآيه فى الإذاعة صباح مساء حتى وهو يتيه إعجابا بوسامته، وكانت أمه قد نمته فيه فكان طبيعيا أو منطقيا أن نسمعه يردد «سأتوكل على الله وأتزوج» و «يعلم الله كأن سوء الحظ لم يقنع بما رمانى به فى نفسى» و «كانت أمى من ناحيتها تزور أم هاشم وتنذر النذور وتشد حول عنقى التعاويذ»

تلك كانت شخصية كامل رؤبه لاظ فى «السراب» دحض بها محفوظ - ربما دون أن يدرى أو يتعمد - مقولة فرويد فى عقد الجنس، وإن يكن حذا حذوه فى جعل مرحلة الطفولة عنوان كل موحلة يعبرها الفرد فيما بعد. وستظل هذه الصورة تخايل الكاتب وهو يضع الثلاثية فيجعل كمال عبد الجواد صورة معدلة لكامل رؤبة، بل لاتبرح مخيلته فى أعمال أخرى لعلنا نجيز فيها التقارب بينهما وبين سعيد مهران فى «اللص والكلاب» وعمر الحمزاوى فى «الشحاذ» وصابر الرحيمى فى «الطريق». وكل واحد من هؤلاء فيما رأى تلون بألوان نشأته الأولى، وانتهى بفجيعة حاولت نزعته الدينية التخفيف منها.

أما النموذج الآخر الذى نود تقديمه، فهو ثلاثة أعمال روائية منها الثلاثية. وأنا أكرر أن الثلاثية وحدها نهاية مرحلة فى حياة الكاتب الفنية، بل لعلها أن تكون قمة إبداعه الواقعى. لكننى أجمعها بروايتيه «أولاد حارتنا» و «ملحمة الحرافيش» على قاعدة وحدة الموضوع، أعنى أن موضوع كل عمل على حدة يقيمه محور الشخصية القائدة المتسلطة والمؤثرة فى أكثر من جيل. ففى الثلاثية نجد السيد أحمد عبد الجواد، وفى «أولاد حارتنا» نجد الجبلاوى غائبا حاضرًا، ويتولى الزعامة فى «ملحمة الحرافيش» عاشور الناجى الميت الحى؛ وبتأويل بعض المذاهب الإمام المستور أو المهدى المنتظر.

ولقد أثارت الثلاثية اهتمام الدارسين، لأنها بلورة لكل ما أراد نجيب محفوظ أن يصدر عنه فيما سبقها من أعمال، وتعد من ناحية أخرى إرهاصًا بالتطور الصياغى والفكرى الذى مثلته أعماله اللاحقة. ولسنا نرى أننا فى حاجة إلى الدخول فى تفصيل ذلك، ولا كذلك نحتاج إلى تأكيد أنه سجل فيها التغيرات الاجتماعية بله الحضارية التى يمكن أن يرصدها تاريخ مصر المعاصرة حتى الحرب العالمية الثانية.

وإذ نقف عند «السكرية» فى أواخرها، نجد أحد الباحثين المجدين فى أدب نجيب محفوظ - وهو محمد حسن عبد الله - يهيئ لنا منطلقا إلى ما بعدها، ولا سيما وهو يعالج بكتابه «الإسلامية والروحية فى ادب نجيب محفوظ» فكرتى التمرد السياسى والمقاومة الإيمانية للتسيب الأخلاقى وبين أن الكاتب وهو يختم السكرية، يجعل على طه اليسارى يردد أمام رضوان الإخوانى وأحمد بدير الوفدى «.. المجتمع الذى نعيش فيه يفرى بالجريمة، يحمى طائفة المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء، أحب ان أسألكما هل يكفى أن يستقيل ذلك الوزير [الفاسد]؟ فيقول مأمون رضوان «ماكان عمر بن الخطاب يتردد فى رجمه! ويعقب الوفدى «إن مجتمعنا يستطيع أن يهضم هذا الوزير وأمثاله إذا أساغه بشىء من النسيان».

فهل ذلك هو السبيل إلى الإصلاح؟

ثم ماذا يمكن أن يقدم وحركة الإصلاح نفسها تواجه دائما بالصراع الناشب بين الإنسان والزمن؟

هل يكفى أن يتمرد على السيد احمد عبد الجواد أولاده وأحفاده.. هل نفعهم تقلبهم بين اليمين واليسار.. وكيف تنتهى الجادة لمن يتردد بعنف بين التقوى والإلحاد؟

الم يضع كمال عبد الجواد فى هذا التردد، مثلما ضاع ابوه - قبله - فى التبذل وهو المتبتل حتى أنشأ يردد فى توسع كريه، مضمون الحديث النبوى الذى يشير إلى حبه صلى الله عليه وسلم - من متع الدنيا - الطيب والنساء، ويضيف «والله من قبل ومن بعد غفور رحيم».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما أطلق الكاتب شخصيتين تخلفان جيل الوسط المتحير، أى جيل كمال، ظل حريصا على أن يجعل ابنى خديجة عبد الجواد - عبد المنعم شوكت وأحمد شوكت - وابن خالهما رضوان، والأول إخوانى والثانى ماركسى والثالث سياسى مغامر ومتهتك.. أقول ظل حريصا على أن يجعل الثلاثة يتساطون: إلى أين؟

وجاءت الإجابة فى «أولاد حارتنا» وبطريقة إعادة التقويم. فليس يكفى أن يتوزع الناس أهواء فنجعلهم مرضى ثم نبحث لهم عن دواء يشفيهم، ولكن لابد من استغوارهم.. أن نعرف من هم، وما بواعث علتهم، وماذا يصرفهم عن الخير وهو فيهم فطرة.

وبطرح مثل هذه القضايا، فارق نجيب محفوظ الواقعية بحثًا عن السعادة المديحة التى طال بحث الناس عنها، وأقدم على المتيافيزيقية التى هيأت لبعض انواع التوهم فرصة ثورة طوباوية يجب أن يصورها. وجعل بدايات هذه الثورة التى ستتحقق تماما فى «ملحمة الحرافيش» تصويرًا للحضارة الإنسانية منذ بدأت، ولكن على نحو تأويلى أو بشكل أمثولة ترصد للعلاقات الإنسانية العامة، اجتماعية كانت أو اقتصادية أو سياسية.

وفى ظنى أن الكاتب وهو يصوغ هذا التصوير ويودعه «أولاد حارتنا» لم يجد أفضل من الدين كحقيقة أولى جوهرية، وما بعدها تهميش أو شروح لها. ومن هنا - كما يرى بعضنا - استرفده الكاتب فى أشكاله الأساسية، أى اليهودية

والمسيحية والإسلام. ولكن دون أن يخوض فى تفصيلات كل دين؛ لأن ماكان يعنيه ليس أكثر من بيان الخير والشر، ورد الصراع بينهما إلى أصوله الحضارية بدءًا ببزوغات الفطرة وانتهاء بإنجازات العلم، عبورًا بدعوات الرسل والأنبياء.

كان كل أولئك فى الإطار العام، وأما الوقائع فأخلاط من النماذج الإنسانية، بل فئات متصارعة من الدهماء عاشوا فى حارة قيل إن نجيب محفوظ قدمها لرجال ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ لتكون دليل هداية لهم.. إذا أرادوا إشاعة العدالة الاجتماعية والمحبة والكرامة والتقدم، وكلها - كما نرى - من القيم التى حرصت على تأكيدها الأديان السماوية.

هذا هو المعنى الرمزى وقد وفق بعضنا فى بلورته، إلا أن يحتج بعضنا الآخر كيف تكون «الحارة» بل كيف يكون مجرد قطاع منها مستوعبًا حياة كل الأمم مثلما استوعب الإسلام سكان العالم قاطبة؟

فى هذه الحال الرافضة، لا مفر من إخراج الوصف الدرامى كله من دائرة التأويل، لتصبح الروايات حكايات أشبه بحكايات حارتنا التى أصدرها محفوظ سنة ١٩٧٣.

وليس ما يمنع أن نميل إلى التفسير السياسى للرواية ببساطة تستظهر الباطن دون تعقيد. وفى هذه الحال نقول إن الكاتب استعان بالعقل المتوسل بالعقيدة كى يطالب بإعادة توزيع ريع «الوقف» الموجود فى الحارة على سكانها بالعدل، وكان الجبلاوى المتسلط عليه قد حجبه عن الجميع.

وعلى طول ما حاول «الأفراد» ممثلين فى أولاده وأحفاده المطرودين من بيته المسور الكبير و «العوام» ممثلين فى حرافيش الحارة بزعامة فتواتهم الطغاة كرقلط وسوارس وعجاج وجلطة - وكانوا صنائع لأى ناظر يعين على الوقف - إلغاء هذا الوضع الظالم، استمر الظلم قائما. مما استوجب ظهور الدعاة على التعاقب: جبل ورفاعه ثم قاسم، وقد استعان الكاتب فى الرواية وإلى آخر فصل منها بتفسير كتاب الله لتحديد جوانب من سير هؤلاء الدعاة وأطلق لخياله حرية تشكيل الجوانب الأخرى.

ومن هنا لا ندهش عندما نجد الجبلاوى وقد رفعه التأويل إلى عليين وخلعت عليه بعض صفات الألوهية يتحصن بالقرآن الكريم ويقسم بخالقه. وفى الحوار بين ابنه جبل وناظر الوقف ترد العبارة التالية على لسان جبل «علم الله أنى ما جاوزت الحق، فلنحتكم إلى الجبلاوى نفسه إن استطعت، أو إلى شروطه العشرة التى كثر القيل والقال عنها».

وفى الإطار نفسه يرفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ حريمه المغلقة ويصرخ: وطالقة ثلاثا من تجترى على هذا! أى من تجرؤ منهن على مساعدة ابنه إدريس على إعادته إلى البيت الغارق فى الصمت والخرافة، وكان طرده منه لعصيانه. وقد كان عرفة الساحر - لأنه اخترع المفرقعات - سببا فى إنهاء حياة الجبلاوى مثلما أنهى حياة الفتوتين عجاج وسعد الله، والفضل لله الذى جعل كلا من جبل ورفاعه وقاسم مجرد أسماء فى أغان يتغنى بها شعراء المقاهى فى انتظار أن تختفى من دنيانا الظلمات!

على أن استبعاد الجبلاوى عن دائرة التأليه كان يدعمه دائما القسم بالله، وفى أحد المواقف المتكررة نجد ابنه أدهم يهتف «الشكر لله» وابنه الآخر جبل يقول «فلنرحم أنفسنا كى يرحمنا من فى السماء» ولم يقل من فى البيت الغارق فى الصمت والخرافة، ودعا دعبس لجبل بقوله «فليباركك الله»

وبين القوة لتى بغيرها لا يسود العدل كما يقرر جبل، والرحمة التى يروج لها رفاعة يتردد القسم برب السماوات وطلب العفو منه. ثم يأتى قاسم قويا ومتسامحاً مستعيذا بالله صانع النصر «انتصرت ـ كما قال صادق صاحبه له ـ نصرك الله» ولما خلفه على الوقف الذى جعله قاسم للجميع أعاد ترتيب الأوضاع فى الحارة «بفضل الله» فهو وحده من ينعم ومن يحجم ومن يرحم ـ حتى وإن ظل الناس على عادة استغاثتهم بالجبلاوى.

والواضح من كل ذلك أننى أريد أن أنفى عن هؤلاء المقومين المصلحين كل مايجاوز حد البشرية.

كلهم ـ بلا استثناء ـ باع واشترى، وعشق ولجّج فى تفاهات الحياة، وارتاد بؤر المخدرات بين المنازل القذرة حيث بائعات الهوى والأسر المطحونة، وبالقدر نفسه برأت الجبلاوى من كل ما تشعب به تأويل المتأولين. أى أن نجيب محفوظ حفظ لأهل الحارة ـ بما فيهم من كبير وصغير ورفيع ووضيع ـ ضعف الإنسان الذى يضيع الخير جراء ضعفه. ولأن القضية على هذا النحو واضحة، لم يبتعد قط ـ فى رمزيته ـ عن مفردات الواقع فى ظاهرها، ولم تتعقد كناياته بحيث تحتاج إلى إعمال الفكر لنهتدى إلى ماكنّى عنه.

وبهذا التفسير نصل إلى ثالثة الثلاث، إلى «ملحمة الحرافيش» نموذجا أخيرًا ـ فى عرضنا هذا ـ لنزعة نجيب محفوظ الإسلامية، ومثال تتبع للحقيقة السماوية «إن هذا القرآن يهدى للتى هى أقوم» ويصادف ذلك اعتبار الخير فطرةً فى الإنسان، وأما الشيطان فهو الشر الذى يصارع به وعد الله بالسعادة فى الدنيا والآخرة.

وبرغم أن بداية الرواية أو فلنقل بداية أول حكاية لأول جيل فى الرواية تقع فى إطار الشعبيات القصصية والبطل الأسطورى، فإن الكاتب يضفى عليهما جوا إسلاميا آسرا. فالشيخ عفرة الضرير وهو يسعى إلى مسجد الحسين لأداء صلاة الفجر، يلتقط وليدًا سنعرف قرب نهاية الملحمة أنه سليل سؤدد. هنالك يطير به عائدا إلى زوجه العقيم، فتتخذه ولدًا وتختار له اسم عاشور ـ من العشرة والمحبة ـ ويلقب بالناجى، ويتعملق منذ صباه فيدعو الشيخ ربه أن يسخر قوته فى تحقيق الخير

ثم يموت عفرة وزوجه، فيتحرش ولدهما درويش بعاشور ويطرده، فيخرج غير آيسٍ من رحمة الله ويتزوج بعده نساء آخرهن «فلة» وتعقد له فتونة الحارة، وبعد أن ينجب منها شمس الدين يؤسس زاوية وكتّابا وينشئ سبيلا وحوضا على مشارف الجبانة. ويحلم بأن تكون «التكية» التى وجدت قبل أن يوجد موئلا للحرافيش، وكان يقنع بسماع الأناشيد التى تأتيه منها ـ ساعات تأمله ـ فتدغدغ مشاعره.

وفى ليلة من الليالى قصد عاشور التكية ـ ولنلاحظ انها نظير لبيت الجبلاوى بأسواره العالية ـ ولم يعد لأهله قط، فاحتل مكانه ابنه شمس الدين. ثم تطرد الحكايات عشرًا فى امتدادات وتفريعات تذكرنا بامتدادات «أولاد حارتنا» وبتفريعاتها. وبطبيعة الحال تلعب الأجيال المتعاقبة أدوارها المقسومة بين الخير والشر، وبين الوقيعة والوجيعة والعشق والفسق، والطهر والعهر، وحب الناس وخوفهم وطمعهم، وتصارع أولاد الناجى وشانئيهم على الفتونة واختفاء بعضهم مثلما اختفى جدهم وجن بعضهم حتى إن صاحب الجلالة جلالاً الناجى ـ بذلك لقب ـ بنى حيث لا مسجد منذنة حمراء يطاول بها السماء وما أشبهها ببرج بابل الملعون. ويقتله قتلة غامضةٌ يتعاقب آل الناجى على الفتونة حتى تعقد الويتها ـ عن قلى ـ لعاشور الأصغر الورع التقى الذى جمع إلى صفاته صفاتٍ من جده عاشور.. كان الكاتب قد اقترضها له من صفات قاسم، وأثره بشجاعة رصينة جرؤ بها على هدم المئذنة الملعونة!

وفى أيام عاشور الأصغر عادت أناشيد التكية إلى الحياة، وكانت قد انقطعت طوال عهود الظلام والظلم. ولم ينس وقد استتب الأمن وتعانق توت التكية مع نبوت الفتوة أن يدعو الحرافيش أعوانه الذين ثاروا له إلى تعليم صغارهم أصول الحرف وأسباب الشجاعة «حتى لاتهن قوتهم يومًا فيتسلط عليهم وغدٌ أو مغامر».

وبهذا تنتهى الملحمة، وأما البعد الإسلامى فأكثر ما يميز وقائعها. ويصير من الصعب تحديده وبخاصة إذا كان متخللا أسلوب الحياة أو فلنقل إذا كان روح الواقع العام. ومع ذلك فيمكن تصيد بعض الظاهرات التى ذكرنا منها بدايات الرواية، وإن تكن النهاية أيضا مؤسسة على قول الرسول صلى الله عليه وسلم «علموا أولادكم الرماية...».

ولعل المواقف التى تتصاعد فيها الحدة أو يتعمق الجدال، وهى مما يصح الاستشهاد به على سائر الرواية. وهنا نجد صاحب الجلالة يقول له أبوه ذات صباح «الناس يتساءلون متى يتحقق العدل» فيراوغ، فلما أشار الأب إلى مصارع الحرافيش بقوله «الموت علينا حق، أما الفقر والذل فبيدك محقهما» أعرض عنه ليعود إلى مساءلته «ألا تريد أن تحتذى مثال عاشور الناجى» فيسأل هو بدوره «أين عاشور الناجى» فيقول «فى أعلى عليين يابنى» ويكون تعقيبه «لا أهمية لذلك» فيقول الأب «أعوذ بالله من الكفر» فيلقم أباه حجرًا بقوله «أعوذ بالله من اللاشىء».

وفى مواقف التراجع عن الخطأ والتسليم بقضاء الله تؤدى الصلوات وترتفع الأدعية تعلقا بغفران الله وتمسكا برحمته «اذكروا ربكم وارضوا بقضائه» و «الله أكبر» و «الله موجود». وحتى عندما تخطئ تلك الزوجة التى علمها زوجها قصار السور لتؤدى صلاتها، فإن الرجل يقسو عليها فتسأله ببراءة «لماذا ترك الله الموت يفتك بالناس» فيجيبها بغضب «من يدرى.. لعلهم فى حاجة إلى تأديب» فتداعبه بقولها «لاتغضب مثل الله» فينفجر فيها ويقول «متى تهذبين ألفاظك» فتعود إلى السؤال «لم خلقنا بهذا القدر من السوء» فيعقب بسؤال «من أنا حتى أجيبك نيابة عنه عز وجل» ثم برجاء «علينا أن نؤمن به فقط، علينا أن نضع قوتنا فى خدمته» ٦٣ وعلى الرغم من اهتمام آل الناجى بالنساء وفيهم الحرائر والبغايا فكل علاقة بهن توجت بالزواج. بل جعل الزواج لبعضهن وسيلة للتوبة، وكل الأزواج الذين اشتغلوا بالتجارة ونجحوا استبعدوا الغش على قاعدة «الأخلاق فى المرتبة الأولى، ثم تجىء التجارة».

وبوجه عام نلاحظ أن الكاتب برغم استعارته صياغةً السير الشعبية وربما الف ليلة وليلة ايضا ـ وإن أضفى على أسلوبه شاعرية رقيقة ـ استطاع أن يجعل كل شيء يدخل فى باب اللامعقول معقولا، وما بدا منافيا للروح الإسلامىّ عرضه من أجل غاية لم يحد عنها قط وهى الوصول إلى الحقيقة. واذكر من ذلك سلوكا نم على قسوة جلال الناجى على ابيه مدمن الخمر، إذ لما زاد من تقريعه صرخ العجوز «هل نسى وصية ربنا بالوالدين»٣٩٢

وعلى هذا النحو بدا الكاتب...

عامدًا إلى الوصف الذى يعمق إحساسه الدينى، وقد جعل الخلاء ـ من حيث هو أساس مكانى ـ قاسما مشتركا فى معظم أعماله القصصية.

كل الذين كان لهم شان فى «**أولاد حارتنا**» ارتادوا الخلاء للتأمل وقصدوا الجبانة للاتعاظ.. الخلاء لديه بداية الحياة القويمة ، هكذا جعلت فيه حياة ادهم الجبلاوى، وفيه ترقب أخوه إدريس موت أبيه، كذلك فيه رعى قاسم وغيره ماشية الأثرياء، وقصده فتوات الحرافيش، وتلقوا فيه تعاليم الهداية، وفر إليه الناجى الكبير ـ هربا من الوباء ـ ومنه بدأ الناجى الصغير عهد فتوته العادلة، وقد رأى أن الاتحاد بالحرافيش الخطوة الأولى نحو السلام، وتحقيق الخير ومعظم الذين اختفوا ـ سواء فى حكايات أولاد حارتنا والملحمة ـ اختفوا فيه، ومن ثم لم تعرف المقاهى والمواخير والغرز وأقسام الشرطة سبيلا إليهم.

أما معالم الخلاء وهناك فهى بديع ما أوجد الخالق من رمال وجبال وتخوم ومن سماء ترصعها النجوم، ومن نسيم يمسح عن النفس أكدار الهموم، فضلا عن إشاعته الطمأنينة لدرء الشر ومراجعة النفس أو زجرها كلما وسوس لها الشيطان بما يضر الناس.

وبعد...

فكم كان صعبا على أن أعيد قراءة نجيب محفوظ لأقول ماقلت، فإذا كنت أوفيت وأقنعت فبها، وإذا رأى سواى غير ما رايت فله أو لهم فضل المراجعة لإحقاق الحق. ومع ذلك فإنى ـ يشهد الله ـ لم أشأ إلا أن أقول ما اعتقدت وبه تعالى التوفيق والسداد.

ماجد موريس إبراهيم

حالة السلفى وحالة المستهلك

رؤية نفسية لأزمة الثقافة

فى لحظة من لحظات صحوة البصيرة الثقافية يدرك المجتمع الأزمة التى يعيشها متطلعاً إلى تجاوزها، وعندما تضيق أمامه السبل للانطلاق نحو ثقافة الإبداع المستنير يجد نفسه على حالة من الاختلاط، وقد يجد نفسه مدفوعاً للاختيار أو للجمع بين نمطين أحلاهما مرٌ.. نمط ثقافة السلفى، .. ونمط ثقافة المستهلك.. والسلفية والاستهلاك كلاهما ثقافة أزمة.

وفى أمثال هذه اللحظات من البصيرة الصاحية ينفتح أمام المرء باب للتأمل فيروح فى رحلة ممتعة يجوب فيها مسالك ودروباً لم يكن يألف السير فيها وهو يرنو إلى الحقيقة التى تعينه على الخلاص من ألم الاختلاط الذهنى وتعتيم الرؤية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من «فرويد» إلى «برن»

بدأت رحلتى فى أوائل القرن العشرين وفى النمسا مع «فرويد» (Frued) مؤسس التحليل النفسى، ووجدت نفسى أشارك معاصريه حيرتهم وتساؤلاتهم.. فبعد إنجازاته فى وضع أسس التحليل النفسى وابتكار أسلوب التداعى الحر، وطرحه لنظريته فى النمو والتطور النفسى الجنسى للإنسان وكذلك طرحه لنظرية تكوين النفس الإنسانية الأنا والهو والأنا العليا، وبعد أن ميٌز النشاط الإنسانى إلى نشاط يتم فى حالة الوعى الكامل وآخر ضخم مختزن يتم فى منطقة اللاوعى.. وبعد أن افترض أن الصراعات النفسية الجنسية على هيئة عقد نفسية فى منطقة اللاوعى. وهذه العقد تظهر وتؤثر فى سلوك الإنسان فى مراحل حياته الأخرى أيًا كانت المسافة الزمنية الفاصلة... بعد كل هذه الإنجازات وقف

«فرويد» فى مواجهة كثيرين من معاصرية يسألونه الدليل العملى الذى يثبت أطروحاته ويبرهن على ما وصلت إليه نظرياته.

ولم تكن الحالات الإكلينيكية التى طرحها بكافية للإجابة على تساؤلاتهم.. فقد ظلوا على حال ينتظرون فيها أن تتقولب فيها نظريات علم النفس فى قالب العلوم التجريبية والمنطقية، هذا القالب الذى كان مقنعاً لهم والذى كانوا هم شغوفين بتمثله؛ ولم تتوقف مسيرة البحث فى هذا المجال عند هذه النقطة، فبالرغم من أن التساؤل ظل مُلحاً إلا أن كثيرين ساروا على الدرب نفسه الذى بداه فرويد، فأضافوا إليه أو عارضوه ليجددوا. ولكنهم لم يصلوا إلى البرهان الذى ينقل علمهم من مصاف الفلسفة إلى مصاف العلوم التجريبية.

ومما يدعو للدهشة أن إجابة السؤال لم تأت من المشتغلين بالتحليل النفسى، ولكنها جاءت من أحد جراحى المخ والأعصاب. كان هذا هو «بنفيلد» (Pen-field) شغف بنفيلد جداً بفكرة الذاكرة والتذكر وكيفية احتفاظ المخ البشرى بالمعلومات وأماكن تسجيلها وحفظها، وكان فى عملياته الجراحية ـ التى كانت فى ذلك الحين تتم تحت تأثير المخدر الموضعى ـ يستعمل بعض المثيرات الكهربائية لمناطق بعينها فى المخ، ويلاحظ ويسجل بدقة متناهية كل ما يأتيه الشخص من سلوك وكلام.. واتضح له أن إثارة القشرة المخية وخاصة فى الفص الصدغى Temporal lobe تؤدى إلى إحياء الذكريات التى سبق تسجيلها فى مراحل عمرية متفاوتة، وكانت استعادة الذكريات بالصورة التى وصفها تتم على نحو أقرب ما يكون إلى إعادة خبرتها، فلم تكن تتم على هيئة سرد لمعلومات أو ترديد لكلمات، ولكنها كانت فى صورة إعادة خبرة كاملة بكل ما يكتنف هذه الخبرة من مشاعر وعواطف.. وكان هذا الجانب هو الأكثر غرابة فى نتائج تجاربه.. بحيث أنه استنتج أن الحدث والمشاعر ليسا منفصلين عن بعضهما البعض) وإنما هما يشتركان كالسدى واللحمة فى نسج الخبرة التى يتم استرجاعها.. وقد انتهى فى إضافته إلى أن مخ الإنسان يعمل كشريط تسجيل فائق الدقة والحساسية.. لا يسجل الأحداث كمعلومات ولكنه يسجلها كخبرات حياتية متكاملة، دافئة بالمشاعر، حية بالعواطف والأحاسيس. وهذه الخبرات المختزنة جاهزة للاسترجاع فوراً بكل مكوناتها سواء تم هذا عن طريق الإثارة الكهربية كما تم فى تجربته، أو عن طريق استدعائها بأى من المواقف التى تقابل الإنسان العادى فى تفاصيل حياته اليومية.. وكأنه بهذا تيقن من أن الإنسان وهو حىٌ واع فى لحظة ما لا يعيش اللحظة مجرداً من خبرته السابقه، ولكنه يعيشها ومعه كل الرصيد الذى خبره فى سابق حياته منذ أن قُدِّر له أن يتصرف كفرد له ذاتيته... وهكذا أصبح فى متناول مدرسة التحليل النفسى أول دليل تجريبى يشير إلى حقيقة فكرة اختزان الخبرات بصراعاتها فى منطقة من المجال النفسى للإنسان أسماها فرويد: اللاوعى.

التقط هذه النتيجة أحد الفرويديين المجددين، وهو فى هذه المرة يقف على أرض صلبة ولا يخوض فى متاهة من الرمال المتحركة كما كان الحال بالنسبة لمن سبقوه. كان هذا المجدد هو «إريك برن» (Eric Bern) الذى اجتهد فى صياغة نظريته بالصورة العلمية التى يرضى بها التجريبيون. افترض «برن» أن هناك وحدة للتعامل بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البشر تناظر أى وحدة من وحدات الطاقة والكتلة. هذه الوحدة كانت بالنسبة له عبارة عن تعامل متبادل بين شخصين تصدر عن أحدهما أية رسالة فيستجيب لها الشخص الآخر. وقد لاحظ بورن أن الأشخاص فى خلال هذه الوحدات من التعامل يتغيرون تغيراً كلياً.. فهم فى حين تجدهم يتصرفون بموجب العقل والمنطق ويتخيرون من الألفاظ ما لا يحتمل إلا معناها المباشر، وهم فى حين آخر تجدهم وقد تبدلت جلستهم وتغيرت تعبيرات وجوههم ليضيفوا إلى عمرهم سنين، فيسترسلون فى سرد الخبرات وإسداء النصح والحديث عن الماضى.. ولا تلبث الأوضاع أن تتبدل لتجد هذا العجوز الوالد قد تحول إلى طفل يضحك ويمرح فى بساطة وتلقائية، أو قد يطلب من ذويه طلباً فيُصِرُّ على إجابته فى التو واللحظة، وقد تتعلثم الكلمات بين شفتيه.

خلص بورن إلى أن الأشخاص حينما يتعاملون فى الحياة يكونون فى تبدل مستمر بين ثلاث حالات، هذه الحالات هى حالة (البالغ) وحالة (الوالد)، وحالة (الطفل)... عندما يستعيد الشخص خبرات الطفولة ببراءتها، وببحثها المستمر عن المجهول، وبحب الاستطلاع، وبعدم إدراك معنى المسئولية، وبالرغبة فى إشباع الرغبات، وبالمشاعر والأحاسيس الفياضة، وبالنزوع إلى الطلب دون تقديم المقابل الموازى، وبالخيال المتسع الرحب... عندما يعيد الشخص معايشة هذه الحالة يمكن أن نصفه بأنه يتعامل من الوضع (طفلاً). على أننا فى هذا المجال يجدر بنا أن نميز بين حالتين من حالات الطفولة: حالة يمكن أن نطلق عليها (الطفل الراضى) وحالة أخرى هى الطفل غير الراضى) أما الطفل الراضى فهو الطفل الذى يشعر بالاتزان فى البيئة المحيطة به وبإشباع لكل احتياجاته الأساسية وعلى هذا يتجه معظم نشاطه إلى الإبداع.. كأن يمارس هواية ما: يرسم أو يلعب أو يعزف أو ينطلق خياله بلاحدود ويحلق فى أحلامه. وأما الطفل غير الراضى فهو ذلك الذى يشعر بخلل ما فى البيئة المحيطة ويحتاج لمتطلباته الأساسية من طعام ونظافة وهدوء، فينخرط فى البكاء، ويزعج من حوله، ولا يمل من الطلب ومن الرغبة فى جذب الانتباه، أى أن نشاطه يتجه فى هذا الوضع إلى الاستهلاك أساساً وليس إلى الإبداع كما هو الطفل الراضى.

وعندما تسود الذاتية والإحساس بالمسئولية المباشرة عن السلوك مقدماته ونتائجه.. عندما يصبح الشغل الشاغل للإنسان هو تجميع المعلومات وحساب الاحتمالات، عندما يجتهد فى تحويل المؤثرات والمثيرات إلى مخزون فى عقله جاهز للاستدعاء لحل ما عساه يجد من مشاكل ومعضلات فى الحياة؛ وعندما يتخذ الشخص هذا الموقع فى وحدات تعامله الإنسانى، نقول إنه يتعامل فى حالة (البالغ).

وعندما تسود السخص فى موقفه المتعامل مع الغير كل القيم الموروثة إما عن السلف مباشرة أو عن اليات أخرى كثيرة فى المجتمع كالأسرة أو المؤسسة الدينية أو وسائل الإعلام أو المثل العليا الأخلاقية السائدة؛ وعندما يستوعب الشخص كل هذا الرصيد ويتمثله تمثلاً كاملاً، تجده وقد اقتعد مجالس الحكماء واسترسل فى بذل الإرشاد وشرح الكيفيات وفى تحديد ما يراه من حدود يخالها صحيحة للسلوك أياً كان المقياس الذى يُصَنِّفُ هذا السلوك فى ضوئه. أقول إنه فى هذه الحالة يمكن وصف هذا الشخص بأنه يتعامل باعتباره (والداً).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذه الجولة الخاطفة فى منحنى بعينه من منحنيات علم النفس، بدأتُ من «فرويد» ومررت بـ«بنفيلد» وانتهت عند «إريك فروم»، ووصلت إلى مفهوم تقريبى لحالات ثلاث يتعامل بها الإنسان: حالة (الطفل) سواء كان راضياً أم غير راض، وحالة (البالغ)، وحالة (الوالد).

من الإنسان إلى المجتمع

لم تكد حيرتى تبدأ حتى عاودنى سؤال «جديد».. وكان السؤال هذه المرة هو: ألا يتكون المجتمع من مجموع أفراد تربطهم أزمة أو وحدة المكان ووحدة التاريخ واللغة والدين والمصلحة المشتركة؟! ووجدت نفسى أهز رأسى موافقاً: بلى، فالمجتمع هو هؤلاء الأفراد جميعهم مشتركون فى تفاعل دائم ومستمر. ولعلنى أدعى أن أية ظاهرة اجتماعية تسود ليست إلا محصلة التفاعل الإنسانى المتعدد الاتجاهات والمتباين الأعماق. وهذا التفاعل لا يتم فقط على المستوى الظاهرى بين سلوكيات الأفراد، ولكنه تفاعل بين كياناتهم وبين مشاعرهم وخيالهم وحلمهم وقيمهم ومواقفهم من ماضيهم ونظرتهم لمستقبلهم. كل هذه العوامل حينما تمتزج مع بعضها البعض تتم بينها متواليات من الأخذ والعطاء والتبديل والتوفيق والمد والجزر؛ بحيث تظهر النتيجة النهائية فى صورة اجتماعية أو سمة مميزة لهذا المجتمع دون ذاك.

وسمحت لنفسى أن افترض أن ما أثبته «أريك برن» فيما يختص بحالات الأشخاص يمكن أن يصدق كذلك على تجربة المجتمع ككل. فالمجتمع الحى مثله كمثل الشخص الحى؛ له ماض وله حاضر وله مستقبل؛ له عقله وله وجدانه وله سلوكياته.. فإذا اعتبرت أنه من الممكن تصنيف العناصر المتعددة التى تسهم فى تكوين البناء الثقافى للمجتمع على نحو يُسهِّل عملية رصدها والتعامل معها، أجدنى ـ مقوداً بانحيازى للنموذج الذى أشرت إليه ـ متحمساً لتمييز ثلاثة مكونات رئيسية أفترض أنها العمد الأساسية التى يقوم عليها البناء الثقافى للمجتمع أو الحالات الثلاث المشتركة بتفاعلها المستمر فى تشكيل سمات الحياة الثقافية.

أول هذه المكونات هو (التراث). والتراث هو اللافتة الكبرى التى تندرج تحتها عناصر عدة، مثل الدين بما ينطوى عليه فكراً وسلوكاً وتجربة وجدانية، والتاريخ بمآسيه وبطولاته، والموروث الشعبى سواء كان مسجلاً أو غير مسجل. والحكايات والأساطير والعادات والتقاليد والحكم والأمثال الشعبية. وبقليل من التأمل المتروى يمكننا اعتبار أن حالة (التراث) بالنسبة للحياة الثقافية هى ما تناظر حالة (الوالد) بالنسبة للإنسان الفرد. فتراث المجتمع هو ما يضفى لوناً عاماً أو سمة غالبة على المجال الذى تنشط فيه تفاعلات المجتمع واتجاهات حركته. التراث فى المجتمع هو الضمير المحاسب والقيمة المرجوة والمثل الأعلى.

أما (العلم) فهو ثانى المكونات التى يقوم بها البناء الثقافى للمجتمع، وعندما نتحدث عن العلم فإنما نتحدث عن المجهود الابتكارى المجرد عن الهوى؛ المجهود الذى يبحث فى الظواهر ليعممها ولا يأبه بفرديتها، الجهد الذى يقدم على ما يفترض دليلاً تجريبياً، العلم بشقيه النظرى والتطبيقى؛ العلم عندما يبحث فى القواعد العامة التى تحكم قوانين الطبيعة والمنطق العام الذى يحكم أحوال الأشياء. والعلم عندما يستخدم كل الأسس

والقوانين التى تصل إليها العلوم البحتة فى صنع التقنيات التى تعين الإنسان على حياته بالكيفية نفسها التى عقدنا فيها المقارنة بين حالة التراث فى المجتمع وحالة الوالد فى الإنسان يمكننا طرح نوع من التوازى فى الأدوار بين حالة (العلم) فى المجتمع، وحالة (البالغ) فى الإنسان الفرد. إن العلم فى المجتمع يلعب الدور نفسه الذى تلعبه حالة البالغ فى الإنسان. و بالعلم يستطيع المجتمع أن يحدد اتجاه الخطى نحو المستقبل وإيقاعها، وبالعلم يستطيع المجتمع أن يسخر ما يزخر به من ثروات لخدمة أفراده.

وثالث المكونات المشاركة فى البناء الثقافى للمجتمع أو فى رسم معالم الحياة الثقافية هو (الأدب والفن). والحديث عن الأدب والفن هو الحديث عن النشاط الإنسانى الذى يبحث فى الظواهر الفردية التى لا يمكن تعميمها، على النقيض من العلم الذى يبحث فيما يمكن تعميمه من ظواهر. والنشاط فى حالة الأدب والفن هو نشاط ابتكارى مقود بالخيال وليس ابتكاراً محكوماً بالمنطق والقوانين الطبيعية كما هو الحال فى العلم. الأدب والفن يشكلان المنطقة الغنية بالأحاسيس والمشاعر والمتحررة من حدود هنا والآن إنهما الحالة التى تعبر كل من يعبر موضعها جناحين يحلق بهما فى آفاق من الانسجام، انسجام يشترك فيه المبدعون ـ متمثلو هذه الحالة ـ بما يبدعون، والمارون ـ بهذا الموضع ـ بما يستقبلون ويتذوقون. وعلى هذا النحو يصبح من الواضح أن (الأدب والفن) بالنسبة للحياة الثقافية فى المجتمع مناظران لحالة (الطفل) فى الإنسان. وإذا عمدنا إلى تحرى الدقة أكثر لقلنا أنهما نظيران لحالة (الطفل الراضى) على وجه الخصوص.

كما أن الإنسان الفرد الذى حسبما قال «إريك برن» تنطوى حياته على ثلاث حالات تتبادل فيما بينها المقاعد، فتسود كل منها فترة من الفترات أو موقفاً من المواقف.. الإنسان هو الإنسان.. لا يتغير بمعايير الطبيعة، ولكنه يتفاعل بثلاث حالات من الكينونة النفسية والسلوكية، حيناً تجده طفلاً فيلهو ويبدع، أو غير راض فيبكى ويطلب ويستهلك.. وحيناً تجده عاقلاً يحكمه المنطق، وتارة ثالثة يتصرف كوالد يلقى بالأوامر والنواهى، وكما قال برن ايضاً ليس الإنسان اى واحدة من هذه الحالات على حدة، وإنما هو ثلاثتها جميعاً متفاعلة ومتعاونة فى تآلف عجيب، بحيث أن المرء لا يستطيع أن يرسم حداً فاصلاً قاطعاً بين كل منها والأخرى وبالكيفية نفسها يمكننا أن نتصور أن المكونات الثلاثة التى سبق أن أشرت إليها: التراث والعلم والأدب والفن، ما هى إلا الخيوط التى تنسج منها الحياة الثقافية لأى مجتمع.. وأن التفاعل الصحى والمتكافئ بينها هو الذى يميز صحة الحياة الثقافية عن سقمها، أو يميز نضجها عن ضمورها وتدهورها. التراث ينقل إلينا إرث الماضى والعلم يخطو بنا نحو المستقبل والأدب والفن يعينان على تحمل وطأة الحاضر ويمهدان بالأمل طريق التجانس بين فئات المجتمع. وعلى هذا النحو أيضاً لا يمكننا أن نرسم خطوطاً أو حدوداً فاصلة قاطعة بين أى من هذه المكونات: أين ينتهى دوره وأين يبدأ دور الآخر؟ والتكافؤ بين هذه المكونات هو معيار صحة الحياة الثقافية وسلامتها. لأن أى مجتمع تسيطر على حياته الثقافية حالة بعينها سيطرة تمحو فى سبيلها الحالتين الأخريين، هو مجتمع يعبر من الصحة إلى المرض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذا استبد (التراث) بالحياة الثقافية فاهتم أفراد المجتمع بكل ما هو قديم وموروث. دون أن يُفْسَحَ مجال للعلم أو للأدب والفن، قلنا إن هذا المجتمع عليل مثله كمثل الإنسان الذى تستبد به حالة (الوالد). وأمثلة هذه المجتمعات كثيرة، وهى تحيط بنا من كل جانب، إنها المجتمعات التى تعيش الحاضر بعقلية الغابر من العصور، وفى مجموعها يمكن وصفها بالتخلف والرجعية.

والمجتمع الذى تصبغه الصبغة العلمية المجردة حتى تحرم حياته الثقافية من جذورها التراثية، ويُحرم فى الوقت نفسه من قدراته الإبداعية أدباً أو فناً. هو أشبه ما يكون بالإنسان الذى يعيش حالة (البالغ) دون أن يسمح لنفسه بالإنصات لصوت الوالد أو الاستمتاع بحرية الطفل، ويمكننا اعتبار المجتمعات التى كانت تعيش الشمولية فى أوسع صورها مكرسة كل طاقاتها فى المجال العلمى على حساب التراث من جانب والأدب والفن من جانب آخر، يمكن اعتبار هذه المجتمعات من أكثر الأمثلة على هذه الحالة حضوراً.

وإذا افترضنا أنه يمكن لمجتمع أن يُفْسِحَ للفن أوسع المجالات ويفتح أمام الأدب أوسع الأبواب، ولكن على حساب تقويض ملكات النشاط العلمى وعلى حساب ضمور الصلة بالتراث، فإن هذا المجتمع هو أشبه ما يكون بالإنسان حين تستبد به حالة الطفل، وهى حالة يصعب أن يستمر عليها إنسان أو يزدهر بها مجتمع، وهذا هو الوضع فى المجتمعات التى نعتبرها ملاهى العالم.

بين السلفية والاستهلاك

يحيا الإنسان وينمو ويتطور بصورة صحية ساعياً نحو النضج والتكامل، إذا توافرت له أسباب الصحة فى البيئة التى يعيش فيها وأسباب المناعة الدفاعية فى شخصيته، بحيث يتمكن فى معظم الأحوال من التمييز بين الغث والطيب فيرفض هذا ويعافه، ويقبل على ذاك ويتمثله. ويظل التوازن والإنسجام بين حالاته (الطفل، والبالغ والوالد) هو ما يميز أداءه بصورة عامة. فإذا ما جدَّ على بيئته ما يعكر صفوها، أو جدَّ عليه ما يضعف من أساليب المناعة التى تكفل الاستمرار. أصبح من الصعب عليه أن يحافظ على التوازن بين حالاته. وفى الغالب الأعم نجد أنه إما أن ينكص إلى طفل باك غير راضٍ، أو أن يرتمى فى أحضان حالة الوالد. (الطفل) يبكى ويعلن عن عدم رضاه بما هو متاح، ويستمرئ الطلب جاذباً للاهتمام كل من حوله وصارفاً إياهم عن أى نشاط فعال، وقد يستجدى عطفهم بمبالغته فيما وصل إليه من بؤس حتى يفقدهم معه كل أمل فى المستقبل، أى أنه باختصار يصبح مستهلكاً للبيئة. (الوالد) يحنو ويعطف، ويستدعى كل خبراته الماضية ويخيَّل له أن حكمته فقط هى القادرة على اجتياز هذا الخلل، وأن التوازن الذى اختل ما كان ليختل أساساً إلا بسبب الحيدان عن الصراط الذى اختطه، ويصبح حال الطفل وهو باك غير راض، مبرراً لوجود حالة الوالد.

وهكذا عندما يحدث خلل ما فى البيئة التى يعيشها الإنسان تتراوح حالته تأرجحاً فى كلا الاتجاهين بين حالة الطفل المستهلك وحالة الوالد.

وهذا هو بعينه موطن الداء فى أى خلل يهدد انسجام الحياة الثقافية للمجتمع، إذا ما بدت هزيلة تنأى عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المناخ المتوثب الذى كان يميزها. كل مجتمع معرض لأن تمر به أزمة أو ضيقة، وهذه الأزمات إما أن تكون مزمنة، تبقى من الزمن ردحاً، كالأزمات الاقتصادية مثلاً بوجهى الركود والتضخم، أو كالأزمات السياسية مثل أزمة الديمقراطية التى تنعكس على اتساع الفجوة بين الحكام والمحكومين، أو هى أساساً ما ينشأ على أثرها تقسيم المجتمع إلى حكام ومحكومين، أو أزمات الاحتلال العسكرى الاستيطانى الذى يُثبت وجوده وينشب مخالبه فى كل جنبات الحياة، وقد تكون الأزمة حادة مفاجئة سريعة وغير متوقعة ، ككارثة طبيعية... أو إعصار أو زلزال أو بركان، أو هجوم عسكرى مباغت يهدف إلى القضاء المبرم على الهوية أو إلى تغيير معالم الخريطة السياسية المتفق عليها... وغيرها وغيرها من الأزمات والشدائد. فماذا يحدث فى الحياة الثقافية للمجتمع عندما تغشاها أمثال هذه الأزمات أو تتعرض لمثل هذه الضغوط؟ إنها حينئذ مثلها مثل الإنسان، إما أن تسود مناخها الثقافى حالة التراث، أو أن تنكص حياتها الثقافية إلى حالة الفن والأدب المستهلكين.

الحياة الثقافية للمجتمع الذى يعيش أزمة أو يعانى ضغطاً، إما أنها حياة ثقافية سلفية أو أنها حياة ثقافية مُسْتَهلِكة. وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة الوالد أو (التراث)، أو ارتمى المجتمع كله فى حضن كل ما هو قديم وعتيق وموروث وأصبح الهدف الأسمى لأفراد المجتمع هو التماس الملاذ فى كل ما مضى من زمن وما عفى عليه من خبرات، حتى يسيطر القديم ويسود، بل وطغى، فلا يفسح مجالاً لعلم ولا يهيئ فرصة لإبداع فنى أو أدبى. وتتعاظم هذه السطوة حتى تصل إلى الدرجة التى يصبح فيها الاعتراف بنتائج البحث العلمى، والسماح باستعمال التقنيات الحديثة فى الحياة اليومية رهناً بمدى ما يتطابق به هذا العلم أو هذه التقنية، مع ما يسمح به التراث، أيا كانت منابع هذا التراث ومشاربه، ومن جهة أخرى تحجم ساحة الإنتاج الأدبى والفنى ويُشَبه أى منهما بطفل لقيط منزو فى ركن قصى من الحياة، تحدجه العيون بنظرة ازدراء، ولا تسمح بالاقتراب منه إلا فى حالة استيفائه لشروط معينة يصوغها من يكتسون بثوب التراث. ولما كانت الثقافة طابع عام للحياة فى المجتمع، فماذا نتوقع من حياة تتلون ثقافتها بالسلفية؟ ماذا نتوقع منها إلا أن تكون حياة راكدة آسنة بكل المقاييس، يركن الناس فيها إلى التواكل، ويسعون إلى الشعوذة والدجل، وينتظرون حلولاً لمشاكلهم من الغيب، وكأنهم يستدعون عصر المعجزات مرة أخرى. إن هذه الصورة ليست صورة نظرية ولكنها صورة حقيقية، وأمثلتها كثيرة، الا تُنْشَرُ حتى الآن كتب صفراء تروج فى بعض المجتمعات ويدافع عنها تيار بعينه من الناس؟! بعض هذه الكتب يحاج الكافرين القائلين بكروية الأرض وإذا ما سادت الحياة الثقافية حالة (الطفل المستهلك). أو الأدب والفن الردىء الهابط، ألمت بالمجتمع كله حالة من النكوص الشامل إلى طفولة باكية غير راضية وغير قادرة، ينتشر الأدب الرخيص الذى يخاطب الغرائز فى أحقر حالاتها، تنتشر كتب مثل «رسائل الغرام»، و«ماذا تفعل فى ليلة الزفاف؟» فتجد من يرتزق من بيعها وتوزيعها وتجد من يقبل عليها ويقتنيها، ويتحول النظم العامى الركيك إلى مصاف الشعر بقدرة قادر، تذبل اللغة الفصحى وتغدو نبتا غريباً وإن كان فى تربته، يسعى الجميع إلى الإنتاج السطحى سهل الرواج وسريع المكسب، ويحل الربح المادى محل الإبداع لذاته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويتدهور الفن فتُغْمَرُ السوق بأشرطة التسجيل التى تلوث الذوق وتهبط بالوجدان ولا تترك فى المستمع إليها أثراً سوى الشعور بالغثيان والبحث عن علاج للصداع، وتندس بين مفردات الحياة الفنية مصطلحات جديدة لم تكن معروفة من قبل مثل «أفلام المقاولات» وهى الأفلام التى يجتمع العاملون فيها على مقهى فيتفقون على تلفيق عدة مشاهد، وفى غضون أسبوع أو نحوه ينفذون، فيربطون بين هذه المشاهد ربطاً تعسفياً يضمنون به تعرية ما أتيح من أجساد وإهدار ما أمكن من قيم وجرح ما تيسر من مشاعر. هذه هى صورة الأدب والفن الهابطين فى مجتمع الأزمة.

ومجتمع تتسم حياته الثقافية بالاستهلاكية، لا يمكن إلا أن يكون أفراده مزيجاً من الغاضبين والعابثين، فهم غاضبون.. يعيبون زمانهم وأسلافهم وحكوماتهم، فى حالة تذمر مستمرة، أى بكائية مستمرة على ما صارت إليه أوضاعهم، يشتكون دون أن يقدموا أى اقتراحات، يرفضون بعصبية كل المتاح ولا يقدمون بديلاً، لا ترى عيونهم سوى السلبيات ويأبون أن يروا ولو بصيصا واحداً من الأمل، ما أشبه التظاهرات المدمرة العشوائية التى نراها بين الحين والآخر.. بالطفل الباكى المتذمر الذى يدق الأرض بكلتا قدميه ويحطم كل ما وصلت إليه يده. وهؤلاء الأفراد من أهل هذا المجتمع هم فى الوقت ذاته، يطلبون ولايقدمون، يمحصون فى تعديد حقوقهم ويتناسون واجباتهم، ينكبون على شراء السلع الاستهلاكية ويحرصون على اقتناء الكماليات، ويشعرون بالقهر الشديد لو حالت إمكانياتهم المادية دون ذلك.

أهل مجتمع الأزمة هم خليط من المتواكلين المنرقين فى الغيبيات ومن الغاضبين العابثين فى الوقت ذاته.

وثقافة الأزمة على هذا النحو هى مزيج من سلفية معتوهة وفن وأدب سفيهين، وكلما ازداد الفن والأدب سطحية، ازدادت سطوة السلفية وتمكنت من تأكيد مبررات استمرار وجودها ويبدو لها وكأن المجال أصبح مفسوحاً أمامها للقضاء على ما هبط من أدب وفن، فطالما بقى الطفل باكيا غير راض استمر الوالد يكفكف دمعه أو ينهره ـ والسلفية العليلة فى هذا الوضع لا تدرى أنها والفن والأدب الذليلين سواء بسواء كلاهما عرضان أساسيان لثقافة أزمة.

من التعثر إلى النهضة

فى حالة الأزمة يحتل مكان الصدارة فى الصورة طفل غير راض يبكى، ووالد ينهر، ويغيب البالغ عن الصورة تقريباً، وبدون أى تعقيد لن نختلف إن قلنا إنه فى تجاوز هذه الأزمة والعبور إلى ما بعدها، تغير مناظر يجب أن نتوقعه فى تكوين الصورة بحيث يحل الطفل المبدع محل الطفل الباكى غير الراضى، ويحل الوالد المطمئن محل الذى يغير السبيل دون إجبار أو تسلط محل الوالد الغاضب الناهر، وبالطبع لابد من أن يكون هناك مجالٌ فسيحٌ أمام البالغ الرشيد لكى يعمل العقل ويستخدم العلم أولاً لتحليل ما صار إليه، ثم الاضطلاع بالنهوض من الكبوة وتجاوز العثرة.

هذه هى بالتحديد ملامح التغيير التى من الممكن أن تميز الحياة الثقافية لمجتمع ما بعد الأزمة ـ تحفظا ـ أو لمجتمع الاستمرار والنهضة بوصفه أملاً مرتقباً.

فى ثقافة المجتمع الذى يتجاوز أزمته، والذى يسعى فى طريقه إلى الاستقرار والتقدم، يتبوأ العقل مكانه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القيادى فى توجيه دفة المسيرة كما خلقه الله على قمة جسد الإنسان. والمقصود بالعقل هنا هو كل ما هو منطقى يتناغم مع أسس التفكير العلمى وقوانين الطبيعة ويُسخركل مصدر للطاقة ليدفع عجلة المجتمع فى الاتجاه الذى من شأنه تقليل المعاناة بصورة واقعية ملموسة وليست على هيئة وعود يتأجل موعد الوفاء بها كلما حلّ. فثقافة المجتمع الناهض يدعمها عقل واعٍ وليس غارقاً فى أحلام اليقظة، وبالطبع فإن مردود هذا على المجتمع هو توهج حركة البحث العلمى ليكتشف الجديد ويقدم الحلول القابلة للتطبيق. بحيث يجب أن نشعر بأن هناك تغييراً ما قد طرأ على البحث العلمى كما نعهده الآن فى حياتنا الثقافية، فهو الآن ثوب فضفاض محشو بملايين الأوراق العلمية التى يقدمها أعضاء هيئات التدريس الجامعية مبتغين استيفاء شروط الترقية للحصول على لقب أعلى، عندما يسود العلم تصبح كل التطلعات رهن التحقيق، ويصبح حشد الهمم والطاقات والعمل الجاد هو السبيل الوحيد الذى تعقد عليه الآمال لعبور الضيق الاقتصادى، والانفجار السكانى، واللاسكن واللااستقرار. وهنا يصبح من الاستطراد غير المفيد أن نسهب فى وصف صورة أناس يعيشون فى مجتمع يقوده العقل، باختصار أقول: أنهم سيتحولون من موقف الطفل الباكى غير الراضى إلى موقف الطفل المبدع المبتكر.

الأدب والفن فى مجتمع ناهض هما الإبداع والابتكار الإنسانى الصادق فكراً مكتوباً أو منحوتاً أو مرسوماً أو مسموعاً أو مشاهداً عملية الإبداع من الوضع متزناً متناسقاً متسقاً تصبح تنقيباً عن كل المعانى العميقة الجذور فى اللاوعى الجمعى لاختيار أنسبها، وإضافة أحلى ما فى الواقع وما بعد الواقع من رموز، وهكذا تكتسى الحياة بصفة عامة بالصورة الجميلة، والصوت المتجانس، والمسرح الراشد، والنحت الشامخ، والشعر الرشيق، والكتاب العميق، والرواية المتواصلة مع الزمن وحكمته والمكان وعبقريته. وفى مجتمع متجاوز لأزمته تنهار الأسوار وتتلاشى القيود، ومع هذا لن يكون هناك خوف من ظهور جسد عار أو لقاء غرائزى هو موضوع لفن أو تجربة يطرحها أدب، ففى هذه الحالة لن يُذْكِي هذا العمل الفنى أو هذه القطعة الأدبية فى وجدان المتلقى، شعوراً سوى أسمى ما يمكن أن يميزه كإنسان فى تناوله لكل العراء الذى ربما يعتبره تجريداً لحياته عن كل الزخرف الذى صنعه البشر ليتختفوا فيه عن عين الخالق أو ليُخفوا فيه صنعه الخالق.

والتراث فى ثقافة ما بعد الأزمة يسهم بالقدر نفسه وعلى قدم المساواة مع كل من العلم والأدب والفن فى تكوين حياة ثقافية ناهضة فعلى أهل مجتمع ما بعد الأزمة أن يبحثوا فى كنوز سلفهم عن أشمخ ما وصلوا إليه من علم وتقنيات شيِّدت ما ناطح الزمان وظل باقياً حتى الآن، عليهم أن ينقبوا فى إرث الماضى عن القيم الرفيعة وعن لحظات التقدم والرفعة فى تاريخهم، عن بطولات الأجيال التى سبقتهم، وعلى أهل المجتمع الناهض أن لا ينسلخوا من جلودهم بمعنى أن يصلوا فى صدقهم مع أنفسهم إلى الدرجة التى يصبح فيها طابعهم الموروث ناضحاً على نتاجهم بصورة تلقائية وليس بتعسف وتحميل مجاف لطبيعة الأشياء، فلا مجال فى مجتمع النهضة للخوف من الماضى، بل ربما يكون فى مجتمع الاستئناس به معين على وحشة حياة كونية باردة ذبلت عواطفها وانهارت قيمها الجميلة. والدين بالنسبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للتراث هو لؤلؤته الوحيدة، والكنز الذى لا يباريه كنز فى الثراء، والمنبع الذى لا يدانيه منبع فى العطاء، مصدر أكيد لعلاقة وطيدة مع الخالق المتعالى الجبار الرحيم، مصدر لعلاقة من الصفاء والتصالح مع الذات والآخرين، ولضوابط عامة نرى فى رسوخها مزيداً من الاستقرار والاطمئنان لنا ومن يرثنا من أجيال.

ومجتمع ثقافته على هذا النحو يشكلها بالغ واع، وطفل راض، ووالد ناضج حكيم: لا نخـــال أن أهله يعيشون إلا وهم متوثبون للتقدم، مصممون على تجاوز العثرات: يدركون نقائصهم فى غير يأس، ويرصدون آمالهم فى غير مبالغة يعانون حياة اليوم وهم راضون بغيرخنوع، ويطالبون بغير تعجيز أو عجز، ويشتكون من أوجه القصور بغير تذمر، ويرفضون مالا يقبلون بغير تدمير، ويقترضون الحلول من غير كبر، ويستمسكون بتراثهم من غير تواكل وتسمو قيمهم الدينية بما فيها من جمال وسمو، فتؤثر تأثيراً جميلاً على سلوكهم دون احتياج لقيد يُكبِّل شارداً أو عصا تؤلم كسيحا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مضحكات كونية...

الغراب ودنانير الشمس

ماذا نملك فى ما لنا من لون أو من شكل عظامنا وحركة أجسامنا أو فيما لنا من معنى إذا كان هناك أو لنا معنى. ومع ذلك نحن نملك الكثير من الحركة بل وقدرا من الرشاقه والجمال قد لا يعترف به البشر ولكنى أحسه وأدركه عندما أطير وأفرد الأجنحة وأحركها فى الهواء وأستشعر عرضها وقوتها وتنفيذها المباشر لما أريد من اتجاه إلى الأمام أو إلى الأعلى مع الانقضاض.

لقد شوه البشر كل شئ عن الغراب ولست أدرى من أين أتوا بكل هذا الشر والخراب والشؤم الذى صبوه على وكأنهم يغرفون من نفوسهم ما غطونى به من سواد ومن معانى الشر. كل ماأعرفه عن الشر أننى لا أستطيع أن أقاوم اللمعان والبرق وانعكاس ضوء الشمس على جميع الأجسام المصقولة والكابية، الصغيرة، والكبيرة.

ضوء الشمس فيه شىء يدفعنى للحركة وللانقضاض والخطف أو ما يسمونه سرقة. وعندما يتم هذا أسرع للعش المنكوش الذى أصبح مليئا بأشياء صغيرة كانت فى لحظة ما تحت ضوء الشمس وصدر منها بريق ولمعان حركنى للحركة وللاحتفاظ بها دون أن أعرف ماذا سأفعل بها. فهى لا تؤكل وهى فى

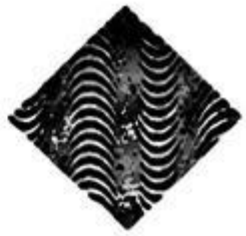
الأغلب صلبة يصعب تحطيمها إلى قطع أصغر لتبتلع.. هى فى الحقيقة جميعها أشياء لافائدة فيها ولكن البشر يرونها ويرون حركتى وراءها نوعا من الشر الذى إذا كان كذلك فأنا لاأملك له أو فيه شيئا.

يقول البشر أننى الغراب النوحى. وقديكون لديهم تفسير لهذا الاسم غير السواد وقد تكون فى ذاكرتهم تجارب أو أحداث من أيام نوح والطوفان ولكنهم يرون أن لونى وصوتى وما يعلنه هذ الصوت هو دائما له دلالات الخراب والشؤم . وعلى الرغم من اختلاف ألوان البشر ومساكنهم وأراضيهم فإنهم يكادون جميعا أن يتفقوا على هذه المعانى والاتهامات لى ، بل وحتى مع اختلاف لغاتهم ونغمة كلماتهم فإنهم يصنعون لصوتى مقابلا له معنى اليأس والضياع وعدم الفائدة . لاشك أن هناك شيئا ما وراء كل هذا التكتل والاتفاق ضد وجودى . فلست محبوبا ولا أعرف أحدا من البشر قد مال إلى العطف على أو تربيتى أو خلق أى نوع من الألفة والصداقة بينى وبينه .

إننى أمثل شرا أو الشر لهم و الخراب أو الضياع ولايكاد ينافسنى فى هذا إلا البوم الذى لا أعرفه جيدا على الرغم مما أعرف عنه من قسوة وما أدركه أحيانا من حكمة . وعلى الرغم مما بيننا من فوارق فإن الغراب والبوم لدى البشر متقاربان . ولكن فى ماذا .. فى هذا المعنى الغامض العصى على الفهم للشر الذى ينحتونه من نفوسهم ويلقونه على أو على البوم وكأنه صيغة تدخل الجسد دون أن أستطيع التعامل معها أو فهمها أو حتى التصرف على أساسها. ولكنى أعرف بوضوح أننى مطرود غير محبوب أهش بقسوة وأن صوتى يملأ نفوسهم بالتشاؤم دون أن يصبح هذا التشاؤم حزنا جميلا أو أسى أو حتى مدعاة للتفكير والتذكر.

لقد قلت فى أول الصياح الذى يسمونه أحيانا نعيبا كل ما أعرفه من خروج طبيعتى عن سياق ما يملكونه . فأنا لا أتردد مطلقا عند اللمعان والضوء من الخطف والفرح بما أخطف والذهاب به بعيدا. إسورة من الذهب أو الصفيح، قرط من الألماس أو الزجاج، أى شئ متعدد الأسطح يتلقى الضوء وأشعة الشمس ويعكسها على عيونى فى السماء وأنا أجوب أرجاءها من شجرة لشجرة أو من سطح لسطح.. فأنا أخطف وأروح على.. ليس لى فى الحقيقة سطوح ولكل عش أخزن فيه ماأخطف حتى يثقل العش

ويقع من تلقاء ذاته أو مع هزات الريح أو فروع الشجر. وعند ذاك يضيع كل ما خطفت وقد يفرح البشر أنفسهم بما يجدون فى بقايا العش وأحيانا يخطفونه هم ومع ذلك فأنا المتهم دائما وأنا الذى أخطف وأطير.. ولست أدرى لماذا لا يدركون أن الخطف يتبعه دائما الطيران أو الهرب.. ألا يفعلون هم ذلك. لقد أصابنى هذا الخطف بشىء من العرج فى المشية أو عدم الانتظار الذى لا يضيع إلا وأنا فارد للأجنحة، طائر فى السماء. فعند ذلك أحس أننى جميل على الرغم من كل شىء وأننى حر قادر - لاشر فى على الإطلاق. فى ساعات الظهيرة، وهى أفضل ساعات حركتى انشغل تماما بالشمس وخاصة عندما يتخلل ضوؤها فروع الشجر وأوراقها وتقطر منها على الأرض أقراص صغيرة وكأنها دنانير أو قطعة نادرة من الحلى محالا يملكها إلا النساء. فى هذة اللحظات تتملكنى الحيرة والرغبة الشديدة فى جمع كل قرص من أقراص الشمس ودنانيرها ولكننى كما تعلمت، دون أن أتوقف عن المحاولة، لا أستطيع بالمنقار أو المخلب نزعها من على الأرض لحملها إلى العش فهى تظل دائما على الأرض وتظل دائما تفوينى دون أن تمتلك. والغريب أنه ليس هناك من البشر من يحاول امتلاكها غيرى كما أنهم ليسوا غيورين عليها هم غيورون على حليهم وعلى قطعهم الذهبية والفضية. أليس البشر سذجاً حقا. كل هذه الثروة على الأرض ملقاة تخايل عينى ويجتمع فيها أسر وجمال لا يوصف وهم ينظرون إليها عابرين غافلين. وأكاد أظن أننى لو استطعت خطف هذه الدنانير من على الأرض، أو على الأقل بعضها، فإننى قد أتوقف عن خطف الأساور والأقراط من على النساء أو من أيديهم ومخازنهم وقد ينتهى أيضا هذا الشر الذى يعرفونه فى. فمعانى الضياع والشؤم ترتبط بالفقدان وأنا فى الحقيقة لا أريدهم أن يفقدوا شيئا. وأن يساعدونى على أن أملك كل هذه الكنوز التى تلقيها الشمس على أرضهم من بين أوراق أشجارهم. هل الشر لمعان ظاهرى سطح مصقول وهل الفقدان الحقيقى إلا هذا العجز المطلق عن خطف هذا اللمعان المرمى على الأرض؟! أظن البشر محقين فى ترجمة صوتى إلى معانى الضياع واليأس وعدم جدوى المحاولة فهم - رغم كل شىء - عارفون، أذكياء.



وردة الندم

السماواتُ نحاسٌ شفقيٌّ، وذُؤاباتُ غصون

وطيورٌ عائدةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنا في غبشِ المغْربِ نجمٌ من عصورٍ بائدةْ

في دمي «بودلير» يبكي

جُرْحَهُ الطالعَ من ليلِ المسرّاتِ الخفيّةْ

وردةٌ حمْراءَ من أحراشِ «مالا بارَ»

غاباتِ الجنوبْ

وَهَجُ الخضرةِ في أبْهائها وهْجُ الزُّمُرّدْ

حطّ فيها طائرُ الشِّعْرِ يغنّي

لصبايا الماءِ والخضرةِ والشمْسِ

وألوانِ الرمالِ الذهبيَّهْ

جَذَبتْهُ نحو سرِّ السَّاحِلِ السِّحريَّ

أصداءُ طبولٍ وثنيَّهْ

نَبَتتْ فى صدرِه وردةُ عِشْقٍ شبقيَّهْ

غرستْها فى دمِ القلبِ فتاةُ الأبنوسْ

طِفْلةٌ تقطُرُ بالنَّدِّ وبالصَّنْدلِ والحسنِ الخرافىِّ الشَّموسْ

شفةٌ لمياءُ من توتٍ، ونهدٌ مثل جوزِ الهندِ

مغسولٌ بشُهْدٍ ونبيذْ

خَصْرُها الأهْيفُ مضفورٌ من العشبِ وعارٍ

يُشعِلُ الرَّقصُ بأصلابِ خصورِ الصخرِ والأشجارِ

تتساقطُ أثمارٌ ويعلو صوتُ موسيقا من الأغصانِ

والطيرِ ومن شقشقةِ الصَّنْجِ بكف الحلبةِ

المحمومةِ الأقدام يمشى فى الشرايين دُوارُ السُّكرِ

من عشقٍ بدائىٍّ وإيقاع لذيذْ

كإلهٍ وثنىٍّ نحتَتْهُ راحةُ الموج من الصخرِ

وغطتْهُ القبائلْ

بأكاليلَ من الزَّهْرِ وأصدافٍ ومسكٍ ونحاسْ

ضمَّختْ معبودَها الغَرْبىَّ بالطيبِ؛

عصيرٍ من بَهارِ الشرق مشبوبٍ

بنيران الحواسْ

وَسَّدتْهُ هيْكلاً من شجرِ الكاكاوِ والموْزِ

وعرشاً من جذوعِ الأناناسْ

قدَّمتْ قُرْبانَها العارى لموْلاها

وغابتْ فى صلاةٍ جسديَّةْ

فتغشَّاها كموجِ البحرِ إذ يغشى رمالَ الشط

فى ليلة مدٍّ قمريَّةْ

وانتهى العرسُ الطقوسىُّ القصيرْ

فتغنى طائرُ الشعرِ الإلهىِّ بشمسِ العشقِ

واللذةِ فى الصبحِ وطارْ

وتولَّى عائداً من «ملابار»

لسماء من مرايا قاتمة

فوق نهر «السين» من سُقْم وقطرانٍ ودمٍّ وغبارْ

من ضبابِ الفحمِ والثلجِ وأسدافِ الظلامِ الأبديَّةْ

●

آه ضيَّعْتَ فتاةَ الأبنوسْ

آه لا تبكِ على دفءِ الجنوبْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ليالى الرعبِ والقسوةِ والبردِ أوالفيروسْ

آه لا تبكِ على نهدٍ من الجوزِ ولا خَصْرٍ من العشب

ولا عرسِ الطقوسْ

فهو لن يُجْدى البكاءْ

لا، ولن يُجْديك ما تسْطَرُ فى وجهِ الطروسْ

لا تذبْ فى ندم النارِ صديقى

إننى ضيعتُ ما ضيعتَ من دفءٍ ومن ضوءٍ

ومن عشقٍ وريقِ

لم تُعِدْ حُرْقةُ دمع الشِّعرِ ما ضاع

من الحلمِ ومن شجوِ البروقِ

آه لا تبحثْ عن الفجرِ

فلن تأتيكَ فى الظلمةِ آلاءُ الشروقِ

آه «بودليرُ» رفيقى

آه «بودليرُ» شقيقى

وجهَك المحزون وجهى

جرْحُك المحرورُ جُرْحى

وانتفاضُ الدمِّ فى أعراقِكَ السوداءِ

من نبضِ عروقى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبتسم

حرصت على أن أذهب فى الموعد المحدد الذى أبلغت به، لا أتأخر. لذا غادرت البيت مبكرا، قبل الموعد بساعة. كنت قد قدرت الوقت الذى سوف يستغرقه قطع المسافة مشياً، ووجدته متوافقا مع حالتى الصحية ومع الظرف النفسى الذى بات يثقل علىّ خلال الأيام الماضية، فقررت أن أمشى بأمل الاستحواذ على بعض الهدوء وصفاء الذهن قبل المقابلة. ورحت بعد ذلك - أثناء مشيى - أرتب فى رأسى الكلمات التى سوف أقولها، والردود التى ينبغى على أن أجهزها للأسئلة والمقاطعات المحتملة..

وأنا أصعد أول درجات البناية - حين وصلت - شاهدت الوسيط - صاحب الدعوة - يهرول نازلا نحوى، ووجهه يشى بتوتر لم يرحنى، وشعرت بالمبالغة فى كلمات الترحيب التى نطق بها بلسان متعثر. ملازمتى للبيت طويلا أقامت بينى وبين الآخرين حجابا وأثقلت لسانى، فلما أردت أن أتكلم كى أعبر عن هواجسى فى مقابل الترحيب المبالغ فيه والتوتر البادى فوق صفحة وجهه، لم يطاوعنى لسانى، وإذا به يعفينى ويزيل الغموض قائلا:

- تأجل اللقاء..

توقفت عن الحركة وقلت بين التشوش والغضب:

ـ لم يبلغنى أحد..

لم ينطق. وبدا أنه أراد أن يتكلم فمنعه شىء بنفسه. غلب على الغضب وقلت:

ـ التليفون الذى دعانى كان يمكن أن يعتذر لى..

أمسك بذراعى وجذبنى برفق إلى أعلى، وقال:

ـ تعال نشرب شايا.. أريد أن أتحدث معك..

كانت الحركة فوق الدرجات، صعودا وهبوطا، كثيفة مثيرة للضجة والجلبة.. وصعدت معه، فسرعان ماقتادنى إلى ممر فرعى من ممرات البناية تساءلت:

ـ ألن نذهب عندك..؟

قال:

ـ الأفضل أن نجلس وحدنا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأدخلنى غرفة مستطيلة بها مائدة عريضة، يتحلق أحد جوانبها أشخاص منهمكون فى حديث وأمامهم أكواب شاى وفناجين قهوة. كانت خطواته قد أسرعت وهو يتقدمنى. قلت متحرجا وأنا أكاد أهمس:

ـ المكان ليس خاليا كما أفمهتنى..

فقال بسرعة وثقة:

ـ هؤلاء لاشأن لهم بنا..

وألقى التحية على الموجودين، وتوقف عند الجانب الخالى من المائدة، وقدمنى لهم، فابتسموا جميعا مرحبين ثم عادوا إلىٰ حديثهم. عندئذ أجلسنى وقال وهو يبتعد نحو آخر الغرفة:

ـ سأطلب الشاى.. ثانية واحدة..

ولم أهتم به أو بقوله هذه المرة.. كانت قد لفتت انتباهى وشدة بصرى وهى تنظر نحوى وتبتسم. وتبينت أنها ضمن المتحلقين على الجانب الآخر من المائدة، لكنها لم تكن تشارك فى حديثهم. لم تكن جميلة حسب اصطلاح المقاييس المستقرة، لكن عينيها الدعجاوين وبروز عظمتى وجنتيها وشفتيها العريضتين، وشت بسحر مختبئ.وكانت تبتسم وهى تنظر نحوى ووجدتنى سريعا أغض نظرى وأنطوى على خبيئتى..

عاد يحمل الشاى فى يده، وضعه أمامى وجلس. قال:

ـ الموضوع أنى..

قاطعته بدفع من كل ماثيقل صدرى:

ـ لاأريد أن أعرف شيئا. ولكن طالما جئت وأراك أمامى الآن، أجد أنها فرصة ملائمة لى كى أحاسبك..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تساءل فى خذلان:

ـ عن أى شىء.؟

قلت بغضب ظاهر:

ـ كان ينبغى أن تستشيرنى قبل أى تصرّف..

وفى نفس اللحظة، اندحر صمودى إزاء رغبة عارمة متسلطة لاختلاس نظرة إليها، فلما فعلت، رأيتها تتطلع نحوى من جديد.. وتبتسم.. ابتسامتها هذه المرة كانت مفعمة بمعنى محسوس وحاضر، لكنى لم أستطع أن أحدده. ومثل المرة السابقة، غضضت نظرى سريعا مع تأجج مشاعر متلاطمة. وسمعته أثناء ذلك يسوق أسبابه وتبريراته ومعاذيره. قلت وقد تخلى عنى الحذر وأخذ صوتى يعلو:

ـ شف ياأخى.. أنا رجل عايش فى حالى، تركت لكم الدنيا بخيرها وشرها واعتصمت بعزلتى.. ألا يكفيكم هذا..؟ حتى عزلتى لاتريحكم..؟

قال متوددا:

ـ لم أكن أسعى إلا إلى الخير، صدقنى..

قلت بحدة:

ـ هذا تفكير مبسط للأزمة.. والطريق إلى جهنم مفروش بالنيات الحسنة. وأدرت رأسى بغضب مبتعدا بنظراتى عنه، فاصطدمت عيناى بعينيها. لاتكف عن الابتسام، وابتسامتها كل مرة تشحن بمزيد من المعانى وتحتشد ببوح مكتوم سرى وكلام غامض أحار فى ترجمته..

قمت كالمفزوع قائلا:

ـ سلام عليكم..

لم ينهض وقال وفى عينيه خيبة رجاء جلية:

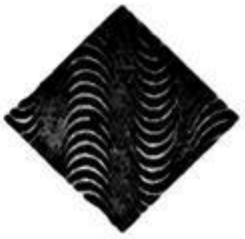
ـ انتظر قليلا..

قلت:

ـ بل كان ينبغى أن أنصرف منذ البداية.. بل لا أتى أصلا..

قام متمهلا مستسلما ليودعنى. وخطا خطوتين إلى جوارى، ثم تذكر شيئا.. التفت إلى الوراء، وألقى التحية على الجالسين عند الطرف الآخر من المائدة. وحين فعلت مثله رأيتها فى نفس موضعها بينهم، تجلس فى صمت لاتشاركهم حديثهم. حركت رأسها قليلا نحوى، وشع من عينيها وميض خاطف أحرقنى بفتنة طاغية.. وابتسمت..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شرائع معلقة

■ مدخل .....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بكت عتْبهُ الباب
لمّا راتنى
وصاحت لماذا اتيتْ؟
لقد ضاعَ وجهى
وضيّعنى ما عرفتُ
وأنكرنى من رايتْ
وحين أفقت على وطنٍ
ليؤنث خوفى

• مقطع من قصيدة طويلة

توهمتُ بابك بيتْ.....!

.....

فيا.... بيتنا المستقر سراباً

وريـحاً تهب على أصلها

ونساءً معفرةً بالخطايا

وفاكهة من جليد ورملٍ وجوعْ...

ويا حدوة الموتِ صاهلةً بالجموعْ

ويا غابة القمر الأسود الجذر والساقِ

يا كرمَ اللص يوم القفول...

ويا بخل جيش البغايا بأسمائهن...

أغان من القشِ...

مائدة للنبى الموزع بين الكراسى...

رفات الكلام الجديد وقدّاسه....

ما رأيناه بين السّما والسّماع...

عواء المبانى على طولها...

طعم قنينة من خطاب الهزيمة....

حلم شهيدٍ بزوجته

- فى انتظار المرتب -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رغبتها فى الرجالِ...

صهيل السرير على نهرها...

الشتاءاتُ...

عرى الجريدة...

برد المذيع...

انكسار الشفاهِ على اخر الضحكات

دائرة الأضرحة

.....

جبالٌ بطاولة مرةٍ...

قال اخر من ختَم المضبطه...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومرت وراء المسيرةِ ...

أصوات من أوجدوا نسلها فى البهائم.....

..... واللافتات.....

وسرب العناكب يعوى على جذعها...

هكذا سنسمى مواليدنا... والشوارع...

باسم الحروب المؤجلة الحسمِ....

والنصرِ.... والانكسار.....،

وباسم الحواشى..... إذا اكتشف التابعون

..... هوامشهم

باسم من شاركونا حماقاتهم.....

..... عنوةً

باسم من نسجوا كفناً

للمسيح المعطلِ من خوفه والكنائسِ...

باسم الليالى الطويلة باليُتمِ والطائرات.....

سيندثر الميتون بأبنائهم...

سوف تفنى السلالاتُ...

لغو المسلات...

... نفنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبقى أصابعنا فى النشيدِ...

ويبقى لدالية الوقت....

حراسها والعقاربُ....

يا ربّة الحزنِ أمى...

اشتعال البكاءِ على منبرٍ...

أصفرٍ فى الروايات...

تمشى المواسمُ والنسوةُ العاقراتُ...

ومن نذروا للمياهِ...

وبطن الأفاعي..... الفراتُ

وظهر الأفاعي..... الفلاةُ

وصفُّ المريدين..... خضرٌ غلاةُ

يضللهم في المسير.... الهداةُ

هنا أو هنا أو صباحاً

ستهرب من واصفيها الصفاتُ

هنا أو هناك مساءً

ستمشي إلى عرشها

دونما جسد هائم في الطريق الصلاةُ

وإن قام من صلب مهديه قائم

لن يطيل القيامَ...

فكلُّ غزاةُ

وكلُّ مسمرةٌ بالتواريخ...

والخارجون إلى صمتهم...

خارجون على صوتهم...

يا ابن شسع القميصِ المعلقِ..

بالثائرين وحبل الوصايا

ويا ميتاً انهضته التكايا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توانَ.... توانَ...

فقد أرهق الأولون البقايا

توانَ.... توانَ...

فقد قال راوٍ سيأتى

بأن الوصول انتهى بالمجيء

وأن المقيم.... الحكايا

توانَ.... توانَ

عمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظل الشمس

نجيمات ذهبية دقيقة تطلع من اللجة العسلية بلا انقطاع. تحتشد أمام عينيه شمسا ناعمة. شمساً من حرير طياتها تحتويه.

ARCHIVE

وفى البؤبؤين. فى أغوار النسيم. مارج الحنان الأخضر يهدهده! يهدهده. فيروح يغفو تحت خمائل النعاس.

قالت له ـ «والعصافير والبحر والبجع المسافر ورائحة العشب الذى يضوع بالذكريات تنثال مع صوتها رويدا رويدا.

فتملأ تجاويف جروحه الفاغرة بأعماقه ـ »

:أحقاً لاترى أجمل من عيونى؟

ضغط على كفها الصغيرة ـ خبر قلبه الدفىء ـ

وأسكنها يمامة فى عش راحتيه. ومن بين أهدابه أطلت نظرة معاتبة.

ألا تكرر السؤال .. ألا تكرر السؤال.

رفعت كفه إلى فمها ـ وردة الندى ـ قبلت أنامله ثبتتها على شفتيها. وراحت تلثمها واحدا واحدا وعبر المخمل الحى كانت تنقل عصارة روحها إليه فيحس بنفسها يسرى فى نسيجه كله يجدده. وفى قلب هناته تماما. استيقظ داخله هذا الشئ بغتة كشوكة حادة نصلها يدمى ضلوعه.طفرت دمعة حارقة من رئتيه. شققتهما.

واجتاحه ملح السؤال. أيستطيع أن يقول لها . أيستطيع الآن. أو فى أى وقت؟ أمسكت بذقنه ورفعت بوجهه إليها قبالة وجهها تماما، وقالت وبسمة كالنسيم تعبر ثنايا وجهها الطفولى.

أيها العاق أتكون معى وتفكر فى أى شئ آخر؟!

فيم تشرد الآن؟

ثم لثمت ما بين عينيه فى قبلة طويلة ملآنة برائحتها

ـ هذا الخليط المستحيل ـ من رائحة المطر والقمح وزغب الطيور والأنوثة!

والذى يترك بداخله لذة النعناع والنار معا وطعم خبز طفولته البعيد.

وأحس بالوخز تحت ضلوعه يزداد فتتشكل الكلمات رغما عنه وتغادره كأنها من شخص آخر

أريد أن أبوح لك بشئ يضنينى.. و .. لم أعد أطيق كتمانه.

وضعت راحتها على فمه ـ تسكته ـ بينما عبرت عيونها غمامة شفيفة من حزن مفاجئ!

لا تقل شيئا ... أرجوك.

أو تعرفين ماذا أنوى أن أقوله ؟! قالت بصوت يمازجه الأسى.

أعرف. أعرف كل شئ.

كأنما أصيب بضربة لا قبل له بها. تشنجت ملامحه وتسارعت نبضات قلبه فى وجيب قاس. تعرفين؟

أو مات له وعتمة عيونها تزداد ـ منذ متى؟

لم تجب...

ابتلع ريقه ـ عصارة الصبار ـ ثم تقطعت كلماته. خارجة من غور بعيد فى أعماقه. و.. وهل تغفرين .. لى ؟

بعيون مستعطفة رجته ألا يكمل عبارته وأخذت رأسه إلى صدرها ضمته بقوة كأنما هى أم تخشى على وليدها من خطر يهدده. خطر لا يدّرك هو مدى اقترابه... وتمتمت بصوت جاءه من بعيد بعيد: أعرف الأمر كله ولأجل خاطرى... لا تفتّح هذا الباب. أبدا أبدا أبدا.

ضمها بقوة والتياع وهويئن ... ياحبيبتى .. يا حبيبتى. وبينما كفاها تحتويان رأسه الملتصق بصدرها كانت دموعها تنحدر على وجنتها وهى تفكر فى أمرهما معا.

هى تعرفه جيدا. تحفظ كل شئ فيه . ظاهره .. باطنه. حتى أحلامه. وكوابيس ليله.

تراها معه. وانفعالاته. تحسها كأنما تبدأ من عندها. وتعرف أيضا ـ للأسف ـ أنه لن يتغير أبدا وأنه سيظل هكذا.. إلى آخر العمر.

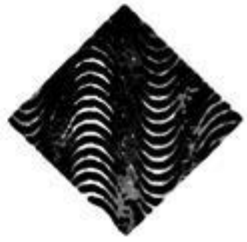
يحبها ويشقيها. وأنه فى حبه. كأحد المتصوفة القدامى. يسعى لاندماج مستحيل وذوبان تام. لن يأتى أبدا. ولذا يصرخ بالعصيان والتمرد من حين لآخر. وعند حافات الجنون والكفر الصريح النهائى. يرده عشقه وإيمانه، ويبرح به الوجد والندم فيعاود تضرعه وابتهاله. ولا إرادة له فى الحالتين. كأنه البحر.. لا حيلة له فى مده وجزره، وإنما هى قوة خافية تسرى بداخله تحمل النقيضين معاً وفى وقت واحد وهى تدرك الآن. أكثر من أى وقت مضى أنه محنتها وجنتها. ليلها وصبحها. الظمأ والماء بين ضفتى نهر واحد، وتعرف كذلك ـ تعرف جيدا ـ أنها تغفر له وستغفر له كل تقلباته وقسوته.. وحتى عقوقه. ورغم تيقنها من حكايته الأخيرة تلك، حكايته الموجعة فهى لا تريد حتى أن تفكر فيها ولا تود سماعها منه ـ منه بالذات ـ وكأنها بهذا ستنساها ستلغيها!

بضراعة. لا تريدها ـ رفع عينيه إليها، تأملتهما طويلا ووسط عتمة الشعور بالذنب الذى يتكثف الآن بحدقتيه. رأت الدموع التى يحاول إخفاءها فى عينيه. وراء نظرة من عرفان تعرفه. وتتوقعه دائما ولا ترغبه. فمنه دائما يبتدئ عذابه!

تخللتها رجفة باردة وأحست بالمرارة تنتشر من فمها إلى حلقها ثم تملؤها وبينما تحاول كتمان صرخة تنهشها. كان عقلها يتآكل بالسؤال: لماذا يمتزج الحب والعسف بقلب واحد ولماذا تمضي أموره على هذا النحو؟ ولم يكون قدرهما هكذا؟ يتعارفان بعد أن يمتلئ زمنه بالجروح ولم لا تقدر أبدا أن تغضب منه؟ وتنتظره دائما دائما. حتى عندما لا يتوقع هو نفسه ذلك؟ وهل سيقدر حبها أن ينسيه أوجاع زمن ماض وأن تستعيده حقا؟ ومتى يحدث ذلك؟ كان الآن قد نعس على صدرها. تأملت وجهه طفلا صغيرا في رأسه شعيرات بيضاء نابتة. وتحت عينيه بدايات تجاعيد. لاترى. لكنها تجمّد قلبها ذاته وفي سلام انتظام أنفاسه كانت تصنع له بإصبعها اللينة التي تمسد شعره وجبهته أقمارا خضراء ونسمات ونجيمات دقيقة.. دقيقة

تضئ له الليل الآتي...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الوقت يمر فوقه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يعد يبالى كثيراً
بتنظيف المدخنة من السناج
ولم يفكر مرة فى إصلاح الجرامفون العتيق
ليستمع فيه إلى الأغانى الربيعية القديمة
ولا إصلاح السور..
الذى تآكل بفعل الأمطار الأخيرة فى شباط
فامرأته ماتت من عشرة أعوام
واليوم سيكون عيد زواجهما
كان يمكن أن يقرر أخيراً
أن يفتح الشكمجية
وينثر عظامها المحترقة المطحونة

على زهرة السيجار الكوبى

لكنه بعد إصابته بالجذام

اكتفى بالجلوس تحت شجرة الشواح

فتأتى الكلاب لتلعق جسده

وكما وعدته من عشر سنوات

رأها قادمة بقميص النوم الأسود

وجلدها مكرمش ومتهدل

وقفت أمامه فى نصف انحناءة

أدركت أنه لم يتذكرها تماماً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأت فى خلع ملابسها

وارتداء المايوه الأسود

- رغم أنها لم تتعلم السباحة منذ أن أكلت أسماك القرش كاحلها الأيمن والأيسر أيضاً وهى تسبح فى البركة الراكدة أمام المزرعة .

وراحت تبحث فى ساعته

عن مياه تصلح للسباحة

ولأنه فقد حاسة التذوق

من كثرة مضغ التبغ

فقد انتهر الكلاب ووضع البالطو الشمواه

على ذراعه....

وتركها تضرب كرات الثلج بمفردها

ودخل إلى البيت

ليتناول قطعتين من الجبن والسمك المقدد

ويتفرس قليلاً فى صورة الزفاف

التى تستريح فى مكانها على الحائط

بين البندقيتين الأثريتين ورأس الغزال المحنط

وعندما نظر من خلال زجاج البهو

إلى ممرات الحديقة...

كانت لاتزالُ واقفة فى مكانها

تحت شجرة الشواح

ترقص فى الماء المستحيل...

من عشرة أعوام..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صحاف الحمام

كان «فرج الله» قد سلّم عليه فى العصر وهو يشرب الشاى بجوار الجامع وبجواره «أم محمود» تقول :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ العصر يا عبد الصمد ؟

فقال لها :

ـ العصر

وكان «فرج الله» قد كلمّه عن الحال فذكر لفرج الله أنه تعب ـ بعد العمر الطويل ـ من البهائم وتعبها علاوة على تعب أم محمود فى شراء الخُضار من السوق وعن خيرها الكثير معه رغم مرضها ، وأن البنات فى حالهن ، وابنه فى المحاجر ، والحيلة على قدر الجبل ، والزرع نسيناه من زمن ؛ فقال فرج الله:

ـ كتر خير الحيل ياعم عبد الصمد

فسأله عن حال أم فرج الله ، فقال فرج الله :

ـ عايشه

لم يذكر له عبد الصمد الدكان ، ولا أى شيء ، لأنه كان من سنتين قد اشتاق للزرع والوسية التى عمل بها «خولى» طوال عمره ، فوجد باب الدكان مسدودًا بالطين .

كان فرج الله يبتعد تمامًا عن أن ينكأ فى الرجل جروحًا تتعلق بالأرض أو الزرع ، فاكتفي بالصحة والسؤال عنها قائلا له :

ـ صحتك حلوه والله

فقال له :

توضأ من الكوز بعد أن ركب فرج الله دراجته ، وصلى العصر بجوار مقطف الملوخية الخضراء ، وكانت حافة المقطف تُضايق أصابعه فى حالة السجود .

سألته أم محمود ـ بعد أن ختم الصلاة ـ عن الذى سلَّم عليه قبل العصر ، فقال لها :

ـ فرج الله

قالت :

ـ اه ... ابن أبو الدهب بتاع العيش والطعمية الـ كان أما يوكل أنفار الوسية فى دكانه وهو صغير .

قال لها :

ـ ده الصغير كان براهيم ، وبراهيم أكبر من فرج الله عشر سنين على الأقل ، وأما يشتغل فى الترومای فى الأسكندرية ومصر ... موظف .

قالت :

ـ أمه عايشه ؟

قال لها :

ـ عايشه

فسكت ، وأدخل هو قدميه فى الشبشب ، وأخذ يمشى فى الشارع حتى دخل البيت .

حبل مفتول ومشدود عليه صديرى قديم كشمير عليه تراب وبزقات حمام قديمة ، وحمامة تلف بمؤخرتها على الحبل فى حرص وتسقط ـ من مؤخرتها ـ على وجه صندوق قديم من الخشب بجوار صحاف مملوءة بالماء للحمام .

بعد ساعة ، دخلت هى بعد أن ركنت أقفاص الخضار فى دكان بيّاع المفارش ، ورمت العوافى على الجالسات ، سألته وهو مضطجع عن ماء الحمام ، وما الذى دلقه على الأرض ، فلم يرد ، فأخذت تشتم الحمام وتسأله وهو لا يرد ، حتى اقتربت منه وأخذت تشتم الحمام وأيامه .

كانت حمامة قد حطت على الحبل المشدود فى صمت بعد أن طارت مُرفرفة فى الحجرة ، وحطت على الصديرى القديم .

كانت قد اقتربت منه وهو مضطجع على حاله ولامست صدغه ، وكلمته :

ـ عبد الصمد عبد الصمد عبد الصمد

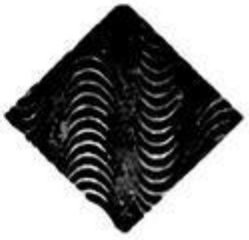
فلم يرد ، فخرجت إلى الشارع ، وقالت :

ـ ياناس

كان نعش على أكتاف الناس يخرج ، وصوت امرأة ضعيف يبدأ ، وماء مدلوق تشر به الأرض فى الحال ، وصحاف الحمام مركونة بجوار الحائط بلا ماء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى عبد السميع



مقاطع من منحوتات الدشناوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١ ـ غـــدر

مَنْ هرّب معصمها من أسورة القلب؟
لمن غدر يستشرى فى جسدى؟ ولمن ريح تعصف بمتاريسى؟
معصمها أنسى وأنيسى
أتسلل بين المومياوات، وأصعد قدس الأقداسِ
أفكُّ الأنهار المحبوكة حول قَوامى
أنثر أوجاعى حبًّا لحمائمها وأهيىء للأبدية أقلامى وكراريسى
طبل، وإوز يتصايح
وأنا أستجمع ما فى ذاكرتى من أفراس
أبدا زحفا مجنونا نحو بنفسجة فرت من أسورة القلب
ململمةً من برك الدكنة كل فوانيسى

٢ ـ ترحـال

رمل وهجير وعيون متكالبة ومضارب تعوى

تلك القارة تشتعل بخطوى

تل يتطاول .. تل يذوى

دهَسَتْ سهوى سيدةُ الغزلانِ وغابت فى الصحراء

ظلالُ تلفتها فى أغوارى تحفر

حتى تنفجر مواسير الهذيان وتطفو جدرانى شوقا

أنتهك الترحال بلا ما يحتضن القامة أو ما يروى

تل يتطاول، تل يذوى

ما من جهة تنجو من عدوى

٣ ـ كيـــل

الوردة تمرق بين الأنّات مزقزقةً

والغصن المنكوب طرحْ

الوردة تستل تمامَ توهجها

هل طفح الكيل؟

أخيرا أحتضن الحارات بشوق وفرحْ؟

أجراس تتألق فى جيد المشرق

وأنا أجتاز أسارير السنطة

ولطالعةٍ من نهر تتبخر فى الترتيلات، أعد شِراكا من قوس قزحْ

هل طفح الكيل؟

الكيل طـفـحْ؟

والجمر النائم فى الأوصال رمَحْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جائزة نوبل
والاعتراف بالهامشيين!

بعد يا **سوناري كاواباتا**، الفائز اليابانى الأول بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨، يأتى **كينزابورو أو** هذا العام ـ ١٣ أكتوبر الماضى ـ ليصبح الفائز الثانى بالجائزة.

ولد فى الهامش، واختار البقاء فيه، فرفض أن يدخل فى أى شكل من أشكال المؤسسات. وهو يبلغ من العمر الآن تسعة وخمسين عاما، فقد ولد فى اليوم الأخير من شهر يناير عام ١٩٣٥ فى الجزيرة الجنوبية شيكوكو. ورغم المكانة التى حققتها رواياته ومقالاته السياسية والأدبية التى ترجمت فى جميع أنحاء العالم، فقد كان متأكدا من أن كل شىء يمكن أن يقع ماعدا أن يحصل على جائزة نوبل للآداب. لكن وجد نفسه فى النهاية عاجزا عن البقاء فى الهامش، فقد أصبح فى مركز الأحداث، وحصل على الجائزة رغم أنفه.

أما الكاتب اليابانى الذى كان مرشحا دائما لهذه الجائزة، وهو **كوبو آب**، ويعتبر من الوجهة الأدبية الشقيق الأكبر **لكينزا بورو**، إذ كان يكبره بعشرة أعوام، فقد مات دون أن يحصل عليها، وحصل عليها الشقيق الأصغر، أى **كينزا بورو أو** الذى وصل إلى قمة الشهرة العالمية بما تتميز به كتاباته من أصالة خالصة. أسلوب قلق متوتر نابض بالصور، غنى بالاستعارات، يعتنى بالوصف عناية شديدة، فيتتبع انعطافات الوعى، وتحولات الإحساس بالواقع مهما كانت رهيفة خاطفة، والانفعالات المعقدة، وتعرجات العلاقات الإنسانية، والألعاب المتناقضة فى تحالفات القوى السياسية. أسلوب متفرد، هذا هو ما يتميز به **كينزا بورو أو**، كما يتميز أيضا بالصرامة الفاتنة التى يبنى بها رواياته.

قبل أن يصبح معروفاً، وذلك بعد أن أصدر فى الخمسينيات روايته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«**قضية شخصية**»، كان النقاد قد حيوه بحرارة على مجموعته القصصية الأولى التى كتبها وهو مازال بعد طالبا يدرس الأدب الفرنسى فى الجامعات اليابانية. وقد حصل فى عام ١٩٥٨ على جائزة **أكوتا جاوا** (جائزة أدبية رصدت لتخليد ذكرى الكاتب القصصى اليابانى **أكوتا جاوا ريو نوزكى** ١٨٩٢ ـ ١٩٢٧) وذلك عن قصته «**الطريدة المدخنة**». ويمكن أن فى نكشف قصصه الأولى المنشورة اتجاهه المزدوج الذى سيحمل إنتاجه نحو المستقبل، وهو الالتزام السياسى بفكر اليسار دون تصنيف، والتحليل النفسى اليقظ لكل ارتعاشات الضمير.

فى عام ١٩٦٤ كتب **كينزا بورو** قصته «**وحش الغيوم**» وفيها يتذكر ميلاد ابنه الذى ولد بعقل قاصر. وهو يرفض بالطبع إبعاد الطفل عن حياته العائلية، ويذهب فى هذا بعيدا، فيدمجه فى إنتاجه الأدبى، ويتسامى بآلامه الشخصية حتى يصنع منها شخصية محبوبة لدى القراء. وقد سمى ابنه هيكارى، وهى كلمة يابانية معناها النور. لقد مزج

كينزا بورو أو

بمهارة مذهلة بين تاريخه العائلى، وأسطورته الشخصية، وذكريات طفولته المبهمة، وتاريخ اليابان.

أما فى «**لعبة القرن**» فسوف يؤكد الكاتب اكتمال موهبته. فى هذه الرواية التى ظهرت عام ١٩٦٧ يعيد **كينزا بورو** تشكيل العالم النفسى والاجتماعى لآخوين شقيقين، يعودان إلى القرية التى عاشا فيها سنوات الطفولة، ويستعيد تاريخ اليابان كله عبر انتفاضات الفلاحين، ومظاهرات الطلبة، ومقاومة الشعب لحكامه الخاضعين للنفوذ الأجنبى. وتجمع عبقرية **كينزا بورو** بين تقنيات المدرسة الطبيعية، ونبذ من السيرة الذاتية، وتأملات فى البيئة والسياسة، مع فيض من الخيال قل أن يوجد له نظير فى اليابان.

وسيصبح إنتاجه من الآن فصاعدا تأليف تقترب من فن الرواية أو تبتعد، وتدور حول هذه الموضوعات السابقة، خصوصا فى روايته «**الطوفان يمتد إلى روحى**» الصادرة عام ١٩٧٣ حيث نرى البطل يمثل أشجارا وحيتانا. وفى «**اللعبة المعاصرة**» الصادرة عام ١٩٧٩ وفى «**النساء اللائى يصغين لشجرة المطر**» الصادرة عام ١٩٨٢. وفى «**استيقظوا ياشباب الجيل الجديد**» عام ١٩٨٣ و «**كيف تُقتل الشجرة**»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنة ١٩٨٤. ومن الملاحظ أن كينزا بورو يفتح المجال فى أعماله لنصوص وليم بليك، ومالكولم لورى، ودانتى، ويضيف إليها قراءته الشخصية لها ويضفر كل ذلك داخل إبداعه

أما فى «م/ت وتاريخ عجائب الغابة» الصادرة سنة ١٩٨٦ فهى معالجة جديدة للموضوعات الأثيرة لديه، وخصوصا تشكل الخلايا الاجتماعية المتمردة. ففى هذه الرواية نقرأ التاريخ الخيالى لتأسيس قرية فى غابة مفقودة. والكاتب يستفيد فيها من الأساطير الدينية والسياسية، ومن حياة ابنه هيكارى فى مرحلة البلوغ، ليمزج بفن لا يقارن بين تأملات نظرية ثاقبة حول السلالات البشرية، وأحلام شعرية حول تاريخ العالم وأساطير نشوئه، مع أوصاف مؤثرة لما يتمتع به القاصر عقليا من حساسية موسيقية. والعجيب أن صديقه المؤلف الموسيقى تورو تاكيميتسو نجح فى تلقين هيكارى قواعد التأليف والهارمونى. وقد كانت نتيجة هذا النجاح إعادة التفكير من جديد فى قضية دمج القاصرين عقليا بالمجتمع ومراجعة الأحكام المتعجلة حول ما يتمتع به القاصرون من حساسية وما يربطهم بالعالم المحيط بهم.

وفى «رسائل إلى سنوات الحنين» ١٩٨٧ نجد أن البطل هو جيى «ناسك الغابة» الذى ربما يكون ظهر من قبل فى رواية «لعبة القرن» والذى يعتبر - على الأقل ظاهريا - صورة من المؤلف نفسه، لكنه فى الوقت نفسه الوسيط بين خيال الكاتب وموضوعاته التى يرجع إليها باستمرار، كالمظاهرات المعادية لأمريكا، وحماية الطبيعة، وأساطير الغابات، وتجربة الاعتقال، مع استشهادات من «الكوميديا الإلهية» لدانتى، ومن كتاب «المكسيك» لمالكولم لورى.

ومنذ عدة سنوات، أخذ كينزا بورو يبتعد أكثر فأكثر عن الخلق الأدبى إلى الحد الذى أعلن فيه أنه لن يكتب روايات من الآن فصاعدا. أما كتبه الجديدة فهو يثابر فيها على وصف همومه الثقافية، والامه النفسية، وقلقه السياسى. وهى بالتالى أقرب إلى اليوميات منها إلى الروايات. ومع ذلك فهو يمنح نفسه فيها حرية كبيرة فى السرد، مع ابتكارات أسلوبية تجعل الترجمة عملا فى غاية الصعوبة والحساسية. والموضوع الأساسى فى هذه الحكايات هو المحيط العائلى الشخصى الذى يعطيه الكاتب بعدا أسطوريا، ويكشف عما يثير تعاطفنا الحميم معه من صور السحر، والأحلام، والعالم الآخر، هذه الصور التى تخفف من طابع السيرة الذاتية الذى يسيطر على الحكايات سيطرة كاملة.

يقول كينزا بورو فى حديث نشرته «المجلة الأدبية» الفرنسية «ماجازين ليتيريير» فى عددها ٢٤٤ الصادر فى يولية - أغسطس ١٩٨٧ «فى رأيى أن الأدب هو بالضرورة احتجاج على الثقافة، لأنه تعبير عن حاجة دائمة إلى التمرد على الأوضاع والتقاليد التى تسعى الثقافة لتأكيدها والمحافظة عليها. والعجيب فى هذه الحالة، هو تلك المفارقة التى تريد من الجيل التالى من الأدباء أن يحولوا الإبداع الأدبى إلى تعبير ثقافى. ويكفى أن نرى كيف تحرر سيلين - الكاتب الفرنسى المعاصر - من انتمائه للتراث الثقافى الفرنسى. إن الأدب هو وحده الذى يستطيع - من وجهة نظرى - أن يكون تأكيدا نقديا للثقافة اليابانية، من داخل هذه الثقافة ذاتها».

ت: ا. ع. ح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأملات فى مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريب

بدلا من أن يبلغ هذا المهرجان ذروة النضج والتطور بعد ست سنوات من التجريب المستمر والتخبط الإدارى والأخطاء والتعرض للنقد، بل وحتى للتجريح يواصل المهرجان، ويإصرار عنيد، التخبط والتعثر والانحدار. إذ يبدو أن المهرجان قد أصم أذنيه عن كل ما وجه إليه من نقد، ولم يستفد من أخطاء الدورات السابقة، وبدلا من التجريد والتطور نحو الأفضل . وتلافى قصور الممارسات السابقة، والتغلب على العقبات المتكررة، يبدو أنه ينحدر باستمرار نحو الأسوأ وتراكم أخطاء جديدة، ويواصل السير بعجلة القصور الذاتى وحدها. فقد اتسم المهرجان فى دورته السادسة بسوء التنظيم، واضطراب العروض، واختلال المواعيد، وإلغائها فى اللحظات الأخيرة، حتى لقد بلغت نسبة العروض الملغاه ما يقرب من ربع عدد العروض المذكورة فى البرنامج، وحتى العروض التى عرضت فى مواعيدها، أو جرى تقديمها متأخرة يوما أو بعض يوم، لم تلتزم بمواعيد العرض الرسمية، وتأخر أكثرها فى انتظار وصول لجنة التحكيم أو حتى وصول عدد من نجوم المسرحيين الذين يبدو أنهم آخر من يحترم المهنة التى كرسوا لها حياتهم. فطوال أكثر من ثلاثين عاما من تردد المستمر على المسرح الإنجليزى والمسرح الأوروبى لم يتأخر عرض واحد عن موعده أبدا، والمرة الوحيدة التى حدث أن تأخر فيها العرض عن موعده لمدة خمس دقائق. طلع علينا بيتر هول مدير المسرح القومى الإنجليزى يعتذر عن تأخر العرض عن موعده بسبب تعرض أحد الممثلين الرئيسيين لحادث وهو فى الطريق إلى المسرح واستدعاء الممثل البديل وتجهيزه . ووعد المشاهدين بأنه ستتوفر لهم فى الاستراحة نسخة من قائمة الأدوار المعدلة لأن تغيير الممثل تم فى اللحظة الأخيرة، ولم يتسن للمسرح إدخال التعديل على البرنامج المطبوع والذى وزع بالفعل على الجمهور، وما أن خرجنا فى الاستراحة حتى وجدنا قائمة الأدوار المعدلة جاهزة للتوزيع .

والواقع أننى تابعت هذا المهرجان منذ بدايته، وأيدت فكرته لأنها كفكرة مجردة فكرة جيدة وملائمة لظروفنا إلى أقصى حد، والتى كان من الممكن لو أحسن تنفيذها، وتولت رعايتها إدارة جيدة تتوفر لها معرفة ما يدور فى الواقع المسرحى فى العالم، ورعت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختياراتها عدة مبادئ ومعايير مسرحية ومعرفية، أن تسهم فى إحياء الحركة المسرحية المصرية، وترفدها بتيار من الرؤى الجديدة والتجارب الطليعية المفيدة، التى تستثير المسرحيين المصريين للتجويد والإبداع. وأن يكون حافزا لتحريك ركود الحركة المسرحية، لا غاية المراد فى مجال المسرح، ومولدا يقام ثم تطفأ الأنوار على المسارح كلها فى انتظار مهرجان العام التالى. ولكن للأسف لم يحدث شىء من هذا، وأصبح المهرجان هو جل نشاط الوزارة المسرحى ، بل واعتمد المهرجان على البيروقراطية الحكومية هاديا، ووضع على رأسه مجموعة من الذين تعود معلوماتهم عن المسرح المعاصر إلى خمسينيات هذا القرن وستينياته على أحسن تقدير، ناهيك عن ذوقهم المسرحى السقيم .

فها هى الدورة السادسة للمهرجان تثبت بما لايدع أى مجال للشك أن المهرجان فى انحدارمستمر، فهى بلاشك أقل من دوراته الأولى من جميع الوجوه الفنية والتجريبية والإدارية والتنظيمية. لم تجد موضوعا جديدا لندواتها فسطت على الموضوع الذى أعلنته الثقافة الجماهيرية عنوانا لمؤتمرها المسرحى القادم، وهو المسرح والمأثورات التراثية والشعبية، بعد أن أضافت إليه اسم المهرجان فجعلته المأثور الشعبى والتجريب المسرحى. والواقع أن هذا الموضوع فى صيغته الأصلية شديد الصلة بالثقافة الجماهيرية، ومتسق مع ترجهاتها واهتماماتها، ولكنه لا يتناسب مع مهرجان جعل التجريب لجان التحكيم وأسماء المكرمين. فما هو السر فى اختيار المسرحى موضوعه الرئيسى ومدار اهتمامه منذ دورته الأولى، وحتى الأن. وامتد الارتجال من اختيار موضوع الندوات، إلى اختيار فنان تشكيلى لم تعرف له أى اهتمامات مسرحية مثل صموئيل هنرى (أدم حنين) ليمثل مصر فى لجنة التحكيم، التى يرأسها كاتب سياسى بالدرجة الأولى، مثل لطفى الخولى، وإن كتب عدة مسرحيات تقليدية متوسطة القيمة قبل ما يقرب من ثلاثين عاما، ثم اقلع عن الاهتمام بالمسرح التقليدى، ناهيك عن المسرح التجريبى، اللهم إلا إذا كان الأمر من نوع مكافأة المؤسسة له على توبته الأخيرة التى نشرت الصحف أنه أعلنها فى السعودية، وبدأ يثنى على سياق الهجن، فكان من التوفيق تعيينه رئيسا للجنة التحكيم الدولية لمهرجان المسرح التجريبى! فتأمل! وقد كان من الطبيعى والحال كذلك أن تجيىء نتائج هذا التحكيم مخيبة للآمال، وأن تثر احتجاج الصحفيين، واستهجان المشاركين على السواء، لأنها راعت حساب التوازنات السياسية أكثر مما اعتمدت على معايير الفن المسرحى وقيم التجريب، وما هو السر فى تكريم واحدة من عتاة ممثلى المسرح الخطابى والتقليدى، ومن اللواتى جنين على المسرح بتكريس هذا التصور السقيم عن التمثيل باعتباره زعقا وجعيرا وولولة، فى مهرجان للمسرح التجريبى اللهم إلا إذا كان المقصود هو تخريب التجريب ذاته ، بينما لا يكرم ممثل مثل حسن عبد الحميد بدأ حياته بتمثيل بيكيت فى مسرح الجيب التجريبى، وقدم فى المهرجان نفسه أفضل أداء تمثيلى وتجريبى شهدته على المسرح المصرى من سنوات عديدة، ولا يحصل حتى على جائزة من جوائز لجنة التحكيم التى انشقت على نفسها وطلب عضو اها الفرنسى والإيطالى أن يسجل احتجاجهما فى إعلان الجوائز.

وقد حفل المهرجان الذى انعقد فى القاهرة (١ ـ ١١ سبتمبر) كعادته بعروض عربية عديدة من بلاد عربية لا علاقة لها بالمسرح أو الثقافة، أو عل الأقل لا تزال تتعثر فى مستهل الطريق ولكنها تريد أن تفرض بسطوة النفط وحده وجودها الضحل على الواقع الثقافى والمسرح العربى، وأن تجر كل ما فيه إلى حضيض تخلفها وذوقها الفاسد كالعرض الكويتى الفج «مكبث» الذى يتجرأ، بصفاقة كويتية معهودة، على شكسبير ويدعى التجريب عليه، أو العرض السعودى السقيم «الهيار» الذى يتصور المسرح نوعا من سباق «الهجن» يعتمد على الهرولة والزعيق والذوق السقيم . بينما غابت عنه بلاد لها باع فى المسرح التجريبى مثل المسرح

ARCHIVE

المغربى والمسرح الجزائرى . وكان به أيضا عدد من العروض العربية التى اقتربت باجتهاد ملحوظ من جوهر المسرح، مثل العرض التونسى (المصعد) الذى يؤكد صدارة المسرح التونسى المستمرة فى هذا المجال، والعرض السورى «آلية» الذى قدم اجتهادا لابأس به، ولكنه كان أقل كثيرا من إمكانيات المسرحية التى اختارها ، وهى مسرحية صوفى ترينويل (حياة آلية) عندما قدمها ستيفن دالديرى بإخراجه المدهش على خشبة المسرح القومى الإنجليزى هذا العام، ولا يمكن بأى حال من الأحوال المقارنة بين العرضين لبعد الشقة بين الفهمين، ولشاعة الفجوة بين إمكانيات المخرجين، أو العرض السودانى (رحلة حنظلة) أو العرض البحرينى الجيد (الكمامة) الذى قدمه مسرح الصوارى .

(١) كونشرتو الصمت واللغات المسرحية المتواكبة :

وكان من أكثر العروض العربية إثارة للتأمل والتفكير العرض المصرى (كونشرتو) ، والعرض التونسى (المصعد) و اللبنانى (ميديا ... ميديا) وسأتناول هذه العروض الثلاثة بشيىء من التفصيل قبل الانتقال إلى العروض الأجنبية فى المهرجان. وسأبدأ بالعرض المصرى الذى جنت عليه لجنة التحكيم حيث تؤكد مسرحية (كونشرتو) أن لغة انتصار عبد الفتاح الإخراجية قد بلغت درجة عالية من النضج والتبلور والرسوخ. فقد تابعت بحث هذا المخرج المصرى الجديد عن لغة مسرحية متميزة، وسعيه الدءوب للاستفادة من دراسته الموسيقية وتسخيرها للمسرح منذ عرضه الأول (الدربكة) عم ١٩٨٩ وحتى عرضه السابق (سفر المطرودين) عام ١٩٩٢. وشاقتنى محاولته الجادة فى البحث والتجريب، بما فيها من إنجاز وإخفاق يرودهما معا سعى مخلص للتعرف على جوهر المسرح ومغازلة أسراره العصية الحرون. وبعد أن حاول التجريب على أشكال الفرجة الشعبية وصيغها التراثية فى (الدربكة)، ثم غامر مع الرقص والتجريد وأشكال الفرجة الغربية فى (سفر المطرودين) ، يعود إلى المزاوجة بين المسرح والموسيقى الغربية فى هذا العرض المتميز (كونشرتو). وهو عرض ينطوى حسب تعبير الصديق الناقد المسرحى المغربى عبد الرحمن بن زيدان الذى شاهد العرض معى على «معرفة» فى زمن عزت فيه المعرفة وتفشى الجهل والاستسهال. لأن من الواضح أن انتصار عبد الفتاح يدرك أن ثمة لغة يمكن تسميتها بلغة المخرج، لها مفرداتها المغايرة لمفردات لغة الكاتب المسرحى والمكملة خشبة المسرح وليس على الصفحة المكتوبة. وأن وظيفة المخرج الحقيقى ليست بأى حال من الأحوال تعديل نص المؤلف أو إقحام إضافات المخرج الفجة عليه، وإنما تأويل النص المكتوب من خلال مفردات تلك اللغة الإخراجية غير المنطوقة والتى يتضافر وشيها اللونى والحركى والتشكيلى والموسيقى مع مفردات النص للإفصاح عن فهم المخرج له وتأويله المتميز لرؤاه. كما أنه يعرف أن الفن المسرحى عدو للمجانية والاعتباطية، لأنه ما أن تتحول «المساحة الخالية» التى يدور فيها الفعل المسرحى إلى فضاء درامى حتى تتغير دلالات كل ما بها من مناظر وإكسسوارات ، وملابس وحركات ، وألوان وأصوات ، وحتى تدخل هذه المفردات جميعا فى شبكة معقدة من علاقات القوى والتراتب والتفاعل والتناغم والتنافر المستمر على مدى العرض كله . لان العرض المسرحى على العكس من اللوحة التشكيلية الثابتة أو النص الأدبى المطبوع فعل حركى فى الزمن يتسم بالتحول المستمر الذى عبر عنه بيتر بروك فى عنوان كتاب آخر له هو (النقطة المتحولة) والتى يغير تحولها المستمر تراتب تلك العلاقات ودلالاتها. حيث تحيل هذه النقطة المتحولة المساحة الخالية التى كانت مجرد مساحة لا حياة فيها إلى فضاء مسرحى مترع بالحياة والمعنى .

وتعتمد (كونشرتو) كما يقول لنا برنامج العرض المطبوع والبرنامج المطبوع تقليد ضاع فيما من تقاليد مسرحية وثقافية فى مرحلة الانحطاط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحى منذ السبعينيات) على نص مسرحى للكاتب البولندى **إبرينيوش إيردينكس** (١٩٤١ - ١٩٩٠) بعنوان (**الأخرس**) ترجمه عن البولندية هناء عبد الفتاح واحتفظ فى ترجمته له بما فى النص من نصاعة وشاعرية... ومع أننى لم أشاهد شيئا لهذا الكاتب البولندى فقد قرأت عنه أكثر من إشادة بموهبته كشاعر وروائى ومسرحى له أكثر من مسرحية منها (**الإرهابيون**) و (**الناقلة**) و (**قفص السحلية**) يهتم فيها بالتحليل النفسى للشخصيات والمواقف، ومسرحيته تلك من النصوص التى تسعى إلى التعبير بإيجاز وشاعرية عن دراما الأعماق البشرية والقضايا الإنسانية الكبرى من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها متناهية التعقيد فى الوقت نفسه، هى قصة العلاقة بين الابن وأبيه حينما يكبر هذا الابن ويسأل أباه عن كل ما لم يتمكن من فهمه أو السؤال عنه فى الماضى أو استيضاحه. وتتحول المسألة بالتدريج إلى محاكمة للأب، وإلى كشف مستتر عن صراع الابن الأوديبى معه، وإلى نوع من الصراع الخفى لإثبات الذات والحلول محل الأب الذى استأثر بالسلطة والاهتمام ، وخلقت شخصيته بالتفسير القوية الشهيرة العملاقة نوعا من التحدى المستمر والمحبط للابن على طول رحلته فى الحياة، ويواجه الابن أباه مطالبا إياه والإيضاح ومذكرا إياه بعدد من الوقائع التى ترسخت فى ذهن الابن ، وهى وقائع انتقائية بأى معيار من المعايير ، كم أنها مروية من وجهة نظر الابن بطريقة لا يستطيع الأب معها التعرف عليها فى بعض الأحيان. لأن ما يلتصق بذاكرة الابن كلحظة لا يمكن محوها، يسقط من ذاكرة الأب كتاريخ يستحسن نسيانه، والعكس بالعكس، وهذا أمر ما يطرح مشكلة المنظور فى هذا العمل المسرحى المرهف للتناول والتمحيص . لكن الأب يعتصم بالصمت المطلق وكأنه «**أخرس**» كما يشير عنوان المسرحية وما هو بأخرس ولكن أنى للغته المختلفة والمغايرة أن تبلغ أسماع الابن؟ وأنى لذاكرته الانتقائية المختلفة أن تدخل فى صراع مع فلذة كبدها؟ لذلك يؤثر الاعتصام بالصمت المبين.

ومن خلال المسرحية التى تبدو على مستوى من مستويات البنية الدرامية فيها وكأنها منولوج الابن نعرف أن الابن يدمر نفسه وهو يحاول أن يبنيها، وأنه يدافع عن ذاته وهو يتستر وراء الدفاع عن أمه، وأنه يريد الحلول محل أبيه وهو يحرص على الدفاع عنه، لكن منولوج الابن هذا لا يقع على آذان صماء، وإنما تحز كل كلمة من كلماته فى نفس الأب الذى تتجلى آثار الكلمات على ملامح وجهه، أو فى حركة يديه، أو فى إيماءاته التى تتسم بالإيجاز والاقتصاد البالغين.

من خلال هذا الحوار المتميز بين الكلام والصمت استطاع النص المسرحى ، وهو غير العرض ، أن يعيد طرح تلك القضية القديمة الجديدة أبدا، وهى قضية صراع الأجيال، أو الهوة الثقافية والتصورية بينهما ، بطريقة بالغة الجدة والرهافة، وأن يدير نوعا من الجدل الحوارى الخلاق بين هذه القضية وبين علاقة التوتر الحميمة والحادة بين الابن وأبيه بكل مستوياتها النفسية والاجتماعية والفلسفية. ويعقد فى الوقت نفسه محاكمته الشيقة لعدد من العلاقات الاجتماعية والأنماط السلوكية السائدة. ويعبر من خلال هذا كله عن قضية التوصيل أو التعبير وهى واحدة من القضايا الإنسانية التى تزداد تعقيدا كلما تعددت وسائل الاتصال وازدادت ذيوعا وانتشارا، لأن أحد مدارات البحث الأساسية فى هذا النص المسرحى الجميل هو قدرة اللغة على التوصيل ، أو بالإحرى على إعاقة التواصل بين أكثر الأفراد قرباً من بعضهم البعض، وعلى تدمير أشد العلاقات وثاقة وحميمية، وهى علاقة الابن بأبيه، فاختيار المسرحية لإجراء حوارها العميق بين اللغة المكتوبة أو المنطوقة وهى لغة خطاب الابن، وبين لغة الصمت المرئية غير المنطوقة وهى لغة خطاب الأب لايجسد على الصعيد الدرامى أننا بإزاء لغتين متباينتين لا سبيل إلى التواصل بينهما فحسب، ولكنه يكشف لنا أيضا عن وثاقة العلاقة بين النص وبين عالم المسرح وعن استحالة التعبير بهذه الطريقة الفريدة فى أى مجال أدبى آخر، فنحن هنا بإزاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نص مسرحي بالمعنى الخالص الذى لا يمكن له أن يكمل إلا إذا عرض على خشبة المسرح، ونطق هذا الصمت البليغ وتجسد على الخشبة فى حواره الخصب مع لغة الكلام .

فنص (الأخرس) من النصوص الدرامية التى تفسح للمخرج مجالا للتعبير عن مهاراته الإخراجية واستخدام لغته الإخراجية للتعبير عن هذا الصمت المدمدم الذى يمور فى وجدان هذا الأب الصامت أو «الأخرس» بالرغم من إفصاحه المستمر، ويقول المخرج انتصار عبد الفتاح فى تنويهه الموجز ببرنامج العرض: «قمت بإعداد النص المترجم بما يتلاءم مع رؤيتى الفنية للتجربة المسرحية، وإضافة شخصية عازف التشيللو (الأب) وعازف الفيولينة (الابن) وعازفة البيانو (الأم) مع الاحتفاظ بروح النص المترجم وهو نص «الأخرس» وهو توضيح من نوع وضع النقط على الحروف، وإبراز بعض عناصر لغته الإخراجية المتميزة، التى اكتشفت أن النص نفسه ينطوى على بنية الكونشرتو الحوارية فابرزتها على السطح، وأدارت من خلالها حوارها الشيق بين عدو من اللغات المسرحية المتراكبة والمتجادلة والمتكاملة معا، لكن هذا التنويه ينطوى كذلك على قدر من جذب النظر إلى إبداع المخرج، وشيء من تكريس تدخلاته السائدة وغير المرغوبة، وكنت أود لو صاغ المخرج هذا التنويه بطريقة تنأى به عن المشاركة فى هذا التيار الشائع الذى يتصور ان من حق المخرج تعديل النص، وأن يكرس مبدأ احترام النص المكتوب والعمل على إثرائه من خلال خلق لغة تأويلية قادرة عل الكشف عن كنوزه وإثرائه بصريا وسمعيا كما فعل . لكن يبدو أن التيار السائد كان اقوى من سباحة المخرج ضد التيار فترك بصماته على تنويهه، وليس على إخراجه لحسن الحظ.

كما ان تغيير العنوان لم يكن فى تصورى فى صالح العمل، أو حتى فى صالح الإضافة الإخراجية اللامعة التى بلورها المخرج، لأنه أجهز على المفارقة الدرامية القوية التى كان الاحتفاظ بالعنوان الأصلى سيبقيها فاعلة فى قلب العرض ووعى المشاهد، فقد كشف العرض عن ان « الأخرس» إذا ما أتيح له ممثل فى قامة حسن عبد الحميد قادر على الإبانة والإفصاح بطريقة ابلغ من اكثر المتحدثين ذرابة لسان. وهى مفارقة تنبه المشاهد إلى اننا هنا بإزاء صراع لغات متباينة ومتغايرة ومتصارعة فى آن، لكن المخرج اثر فيما يبدو أن يلفت نظر المشاهد إلى بعد آخر فى المسرحية من خلال تغييره لعنوانها من(الأخرس) إلى (كونشرتو)، والواقع أن (كونشرتو)، وهو مصطلح موسيقى يعنى معزوفة موسيقية تنهض على الحوار بين آلة معينة والأوركسترا التى قد ينوب عنها البيانو فى بعض الحالات يعود فى الأصل القديم حسب تعريف قاموس اكسفورد للموسيقى إلى أى معزوفة موسيقية يقوم فيها اكثر من لاعب بحشد انغامهم المتعارضة والمتباينة فى جهد جماعى متناغم تتسارق فيه التقابلات المتغايرة وتتضافر لإمتاع الجمهور. ولا ادرى إن كان المخرج كان على وعى بهذين المعنيين المتكاملين وهو يختار تسميته المغايرة للمسرحية الأصلية، ولكنى وجدت فى العمل الذى شاهدته على مسرح «الطليعة» بالقاهرة كلا المعنيين القديم منهما والحديث .

لانه إذا كان «الكونشرتو) هو حوار بين آلة موسيقية مفردة والأوركسترا فى محاولة للكشف عن إمكانيات الآلة المفردة الإبداعية، فإن كونشرتو انتصار عبد الفتاح ينهض على الحوار بين تلك المقدرة التمثيلية الفذة للممثل القدير حسن عبد الحميد وبقية أفراد الطاقم المسرحى، فلأول مرة، منذ جنى على المسرح الإنجليزى والمسرح الأوروبى الراقى طوال العقدين الماضيين وجعلنى غير قادر على تحمل هذا التهريج والزعيق والتشنج الذى يدعونه عندنا بالتمثيل ناهيك عن الاستمتاع به، يبرهن لى ممثل مصرى ان لدينا ممثلين على مستوى الممثلين الكبار فى المسرح العالمى فى أوروبا والأمريكتين. ممثلين قادرين على إمتاع المشاهد ومخاطبة عواطفه واستثارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فكرة دون خطابة أو تشنج أو بهرجة أو زعيق . فقد استطاع حسن عبد الحميد أن يجعل صمته المترع بالمعانى والدلالات اكثر إفصاحا وقدرة عل الإفضاء، وعبر بالصمت الهادى الخالى من كل زعيق عن تفجرات النفس الإنسانية . وبمدمات الأعماق منتقلا من اقصى مشاعر الرضى والسعادة والحبور إلى أشد حالات الغيط الكظيم والحزن العميق وخيبة الأمل، ومعبرا عما بين الاستقطابين من مشاعر وظلال، واستطاع أن يجعل من جسده البشرى آلة أشد رهافة وحساسية وإفصاحا من كمان حسن شرارة البارع أو تشيللو محمود عبد العزيز الرصين أو تعبير سعيد صديق الجيد، لقد قدم حسن عبد الحميد فى هذا العرض درسا فى بلاغة الصمت أرجو أن يتعلمه كل الذين يملأون خشبة المسرح بـ «الجعير» والمبالغات ويتبارون مع يوسف وهبى الذى مازال يتحكم فى معاييرهم الجمالية من تحت الثرى وأن يتفوقوا عليه، إننى أرجو أن يصور هذا العرض وأن يدرس أداء حسن عبد الحميد فى معهد المسرح الذى يعانى من التردى والتدهور والسقوط منذ أكثر من عشرين عاما، وفى معاهد المسرح العربية المختلفة .

أما إذا كان «الكونشرتو» المقصود هو المعنى القديم كمعزوفة موسيقية يقوم فيها أكثر من لاعب بحشد أنغامهم المتعارضة والمتباينة فى جهد جماعى متناغم تتساوق فيه التقابلات المتغايرة وتتضافر لإمتاع الجمهور، فقد استطاع العرض المساوقة بين عدد من اللغات الفنية المتباينة والمتغايرة ، لغة محمد عبلة التشكيلية الراقية التى استطاعت تقطير روح الفن واختيار مجموعة من العلامات الدالة والفارقة على مسيرته العالمية والمصرية، وإن غاب عنها البعد العربى ، وتمكنت من تهيئة المشاهد للدخول إلى عالم الفن السحرى وطقسه البصرى قبل أن يدلف إلى قاعة العرض، ثم استبقت فى القاعة نفسها علامات دالة أحالت الفضاء المسرحى إلى تكوين تشكيلى وكان أكثرها تعبيرا عن معنى المسرحية صرخة إدفارد مونك التى ظلت تدوى فى فضاء القاعة كاستغاثة لا مجيب عليها؛ ولغة الممازفين الثلاثة: حسن شرارة ومحمود عبدالعزيز ونائلة جاهين التى تعتمد على مهاراتهم العزفية العالية، وعلى مختاراتهم الموسيقية التى استخدمت مجموعة من العلامات الفارقة على مسار اللغة الموسيقية ذاتها من باخ وهاندل وحتى ديبوسى وشوشاكوفيتش ؛ ولغة المخرج الحركية التى تحكمت فى الإيقاع وأدارت حوارها العميق بين كل هذه اللغات البصرية والحركية والسمعيه ولغة الصمت المعبر الفصيح عند حسن عبد الحميد لتخلق لنا هذا الكونشرتو الجماعى الذى يستحق الاهتمام والتأمل.

(٢) المصعد ، قضية المرأة والأزدواجية العربية،

تطرح مسرحية عز الدين قنون الجديدة (المصعد)، والتى قدمتها فرقة المسرح العضوى فى المهرجان ، كمسرحيته السابقتين اللتين شاهدتهما لفرقته تلك (الدالية) و (قمرة طاح)، عددا من الأسئلة الأساسية حول الواقع العربى وحول العمل المسرحى على السواء؛ فالمسرح عنده بحث مستمر عن شكل وعن ممارسة درامية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع واستشراف تحولاته. وهو بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر ما يتناول الرؤية والموضوع. ويندرج هذا البحث كله تحت لواء التيار المسرحى التونسى المعروف بتيار «الكتابة الركحية» اى كتابة النص بطريقة مشهدية وتجريبية فوق الخشبة قبل تثبيته وكتابته النهائية على الورق، بالصورة التى تكسب عملية التأليف المسرحى بعدا جماعيا تشارك فيه كل الجهود الصانعة لمفردات الأبجدية المسرحية المتراكبة والمتكاملة، كما تضفى عليه مسحة تجريبية طوال فترة سيولته وحركيته التى تستمر مع التدريبات الطويلة قبل الوصول إلى الصيغة النهائية الثابتة. وقد استطاعت الكتابة الركحية والتى تتوحد فيها عملية الكتابة بعملية الإخراج، أن تزود المسرح العربى التونسى بتيار من الرؤى الجديدة والتجارب الشيقة التى يستحيل معها العمل المسرحى إلى معادل فنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعملية السعي المستمرة لتأصيله وتطويره، وهناك بالإضافة إلى هذا كله عنصر الرغبة في جذب الجمهور إلى المسرح دون التضحية بقيم المسرح الفنية أو الانحدار إلى هاوية الإسفاف والنزعة التجارية .

وتستخدم مسرحية عز الدين قنون الجديدة (المصعد) ما يمكن تسميته بالحبكة البوليسية المشوقة كإطار خارجي للعمل والبنية الدرامية الاسترجاعية كشكل فني له لتكشف من خلالهما عن دراما الواقع العربي المتردي كما تستخدم الإضاءة والتوازي المشهدي المستمر لتحيل الشكل المسرحي نفسه إلى معادل بصري وحركي للإزدواجية التي تريد المسرحية تعريتها ، وتتضافر في البنيه المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصانعة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع للكشف عن الازدواجية أو الإزدواجيات المتعددة التي تتناولها على الخشبة أو الركح كما يسميه إخواننا التوانسه. أول هذه الثنائيات هي ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذي تدور فيه الأحداث، والزمن الماضي الذي اغتصبت فيه البطلة قبل ربع قرن من الزمان وهي صبية في العاشرة من عمرها. وثاني هذه الثنائيات هي ثنائية المكان : فالمكان الراهن وهو الفندق والمصعد ينهض على أطلال المكان القديم الذي كان مستودعا خربا انتهكت فيه البطلة واستدرجت إلى فضائه المعتم لاغتصابها، وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوعي إلى الوعي، والتي تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التي تتجسد أمامنا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينهما، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات ومخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهي الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشرف، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة المعقدة بين «الأنا» العربية و «الآخر» الغربي، ومفهوم الاستقلال وغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية .

وتصوغ المسرحية هذه الازدواجيات، وهي وسيلتها البنائية لبلورة موضوعها وتجسيد رؤاها على المسرح، من خلال شبكة معقدة من العلاقات المتشابكة التي تتكشف لنا أهميتها كلما انكشف اللثام عن حقيقة ما يدور أمامنا على الخشبة أو الركح، وانحسر رداء الغموض عن اللعبة المسرحية التي يكتنفها الالتباس في البداية ويكتنفها الإبهام الملتف في طوايا الحركة السريعة المتوترة خروجا من «المصعد» ودخولا إليه، في حركات متتابعة ومكررة، يلعب فيها المصعد دورا أساسيا في تعقيد المواجهة بين الشخصيات، وإثارة الأسئلة الملحة التي تنفتح عبرها الأحداث وتبعث الأسئلة الماضي من مرقده لتبدأ عملية إماطة اللثام عنه بالتدريج وتتيح للمسرحية استخدام تقنيات ابتعاث الماضي واسترجاعه، لا كما حدث ومن منظور المراقب المحايد، وإنما بعد مرور ربع قرن عليه ومن منظور المشاركين في أحداثه، والصانعين لمأساة بطلته، ولمأساة المرأة في العالم الرجالي الذي ينهض على ازدواجية المعايير، وتسيطر عليه شتى أشكال الرياء الاجتماعي. والاهتمام بالمنظور ، وتعدد مناظير السرد الدرامي من الإضافات المهمة في هذه المسرحية التي تعي أن تعدد الأصوات في السرد يثري العمل ويتحرك بالمنظور فيه بشكل مستمر. وأن تعدد المنظور هذا يحيل بعض أجزاء العمل إلى مرايا تنعكس عليها صورة الأجزاء الأخرى فتزداد لها تقديرا وفهما.

وتبدأ الأحداث بظهور حسيبة (التي ادت دورها الممثلة القديرة ليلى طبال) في الفندق كعاملة جديدة للنظافة فيه، وهو الفندق الذي شيد فوق الموقع الذي اغتصبت عليه وهي صبية قبل ربع قرن من الزمان، عندما كانت تلعب بدميتها الطرية، فدمر هذا الحدث الدامي حياتها النفسية والاجتماعية على السواء. تبدأ المسرحية بها وهي تغسل الأرضيات والأثاث والحوائط وتخطط لغسل العار الذي لحق بها قبل ربع قرن من الزمان، ويتحول فعل الغسيل العصبي على طول العرض إلى طقس تمهيدي لتكريس فعل

الانتقام وغسل العار الذى تنتهى به المسرحية، بانتقامها من مغتصبها وقتله. وتستخدم المسرحية فعل الغسل لا باعتباره طقسا تمهيدا فحسب، ولكن لأنه ينطوى كذلك على فعل المحو والإزالة، محو القذارة والأوساخ التى تبلغ ذروتها فى شخصية عفاس (الذى أداه باقتدار جلال الدين السعدى) صاحب الفندق، ومغتصب الفتاة الصغيرة قبل ربع قرن من الزمان، وتجسد هذه الشخصية سلسة الاغتصابات المتتالية التى تنهض عليها طبقة السراة الجدد فى عالمنا العربى . لأنه لم يكتف باغتصاب الفتاة فى مطلع حياته، ولكن واصل السير على هذا الدرب الوسخ بقية عمره ، فتاجر فى المخدرات، وباع أبناء وطنه فى الغربة، واستغل الجميع من أجل الثراء الذى أحاله إلى أحد وجهاء الزمن العربى الردىء فاشترى المستودع القديم الذى اغتصب فيه حسيبة الصبية وشيد فوقه هذا الفندق الجديد.

وفى الفندق تلتقى حسيبة، أول ما تلتقى بسراج (الذى لعب دوره بتمكن مدهش طارق الزمورى الذى لازلت أذكر أداءه الجميل فى قمرة طاح) شاهد الحادث الأليم القديم، والذى عثر على دمية الصبية المغتصبة بعد الحادث ، فتهدده عفاس بالويل والثبور، واشترى سكوته بأن جعله أحد عماله، وها هو الآن يواجه الماضى كله من جديد عندما تجيىء حسيبة للعمل فى الفندق، فتفتح بقدومها بوابات الجحيم. هو أول من يتعرف عليها، فهو شبيهها وأقرب الشخصيات إليها، لأنه مطحون مثلها، وإن شارك رغما عنه فى صياغة مأساتها بسكوته عن عفاس، وعدم إعلانه الحقيقة أو مواجهته بها واستئصال شره. وهل باستطاعة سراج ان يستأصل شر عفاس أو أمثال عفاس من المدعومين بالفظاظة والسطوة والمال فى عالمنا العربى المعاصر؟ هذا أحد أسئلة المسرحية المضمرة، التى تجعل الرجل غير قادر على استئصال الشر بالرغم من تشدقه المستمر بالرجولة، وتتولى عنه المرأة القيام بهذه المهمة العسيرة . لكن سراج يشعر، أو على الأقل يزعم، أنه أقرب الشخصيات الرجالية الثلاث إلى حسيبة، وهو بالفعل كذلك ،ويحاول أن يستغل هذا التماثل للاقتراب من حسيبة ولكنها تبصق عليه فى مشهد من أكثر مشاهد المسرحية قوة وإثارة. لأن فعل البصق المتكرر، والمسرحية تستخدم التكرار كأداة بنائية لبلورة رؤاها كما ذكرت، يتحول إلى طقس للزراية بشتى أشكال الضعف التى تتيح للفساد التمكن فى الأرض، وتتستر على جرائمه، وتتصالح معه فى نوع من التواطؤ الذى يقوى الفساد به ويتعزز، ويدرك المشاهد، وقد شاهد سراج ينهار أمام عفاس ويستسلم لتهديداته، أن سراج من هؤلاء المستضعفين فى الأرض الذين يرفضون الظلم ولكنهم لا يستطيعون له دفعا، فهو ليس فاسدا بطبعه، ولكنه فاسد بضعفه كما هو الحال مع غالبية الشعب، ولو وجد من يشد أزره لكان فى طليعة الذين يذودون عن الحق. وهذا ما حدث بالفعل حينما حرضته حسيبة على مساعدتها فى تحقيق انتقامها ، ووعدته بأن تغدق عليه من حبها الذى ظل يتوق إليه، إذا ما هو تخلى عن هذا الضعف والهوان .

فحب حسيبة الحقيقى مرهون بالتحرر ، لأن الحب الخالص لا يتحقق إلا فى مقام الحرية وليس فى مقام الضعف أو الهوان، وإلا لأحبت خميس (لعب دوره بمهارة أكرام عزوز) الذى ملأ أذنيها بمعسول الحديث ، وأغدق عليها من أكاذيب وعوده ، وتشدق أمامها بالكلمات الكبيرة عن الرجولة والشهامة والحب، ولكنه مرغها فى الهوان، حيث كان يبيعها فى الحرام لكل من يدفع، ويسوغ لها التمرغ فى وهاد السقوط، ويكتفى بأن يعطيها الفتات. وتقيم المسرحية فى هذا المجال تعارضا مهما بين الفعل والكلام. فما تريده حسيبة هو الفعل، فى عالم لا يعرف إلا الكلام، فقد شبعت طوال عمرها المأساوى من الكلام المترع بالخواء والكذب ، والذى أسهم فى تكريس مأساتها وإدامتها لربع قرن من الزمان، فبدون الفعل الحاسم والباتر لن تستطيع حسيبة التحرر من الماضى الذى يغمر حياتها كالكابوس منذ أن اغتصبها عفاس فقضى على البراءة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنصاعة فيها، وأحالها إلى خرقة ملوثة لاسبيل إلى تنظيفها برغم طقس الغسيل العصبى المستمر، إلا بالتخلص من الوسخ الذى حاق بها، ولذلك فإنها منذ أن جاءت إلى الفندق الذى يمتلكه عفاس وهى تخطط للانتقام منه. وهو انتقام تنأى به المسرحية عن أن يكون مجرد ثأر ذاتى، وتحيله إلى نوع من أفعال التطهير الجمعية من خلال عقد المقارنات بين عفاس وخميس من ناحية واستعراض تاريخ عفاس الطويل فى الخيانة والشر من ناحية أخرى ، فعفاس لم ينتهك الأعراض فحسب ، ولكنه كأمثاله من الأشرار المحترفين ينتهك الوطن كذلك ، يضحى بأبنائه فى الغربة، ويبيع لهم فى الوطن سمومه المخدرة، حتى يضيف نزلا جديدا إلى سلسلة فنادقه، أو مزيدا من المال إلى حساباته فى بنوك أوروبا . .

وقد استطاعت المسرحية التى قدمت كل شخصية من شخصياتها من منظور مغاير أن تختار منظور الخوف المستمر لتقدم عره شخصية عفاس برغم كل ما يتمتع به من سطوة ونفوذ، لأن حسيبة التى تقدمها المسرحية فى تناقض واضح مع المنظور الذى قدمت منه عفاس ، من منظور القوة والتصميم على الانتقام بالرغم من انتهاكها وقهرها وكأنها «ميديا» معاصرة، تضع فى طريقه، منذ أن جاءت إلى الفندق، تلك الباقة الجميلة من الزهور والتى تنطوى على رسالة الثأر والنذير. وهذا ما يجعله فى حالة مستمرة من الرعب والخوف والشك فى الجميع، وقد أدرك أن ثمة من يتهدده بالموت دون أن يعرف مصدر التهديد. فيظل يتخبط بين الاحتمالات الخاطئة، والشك فى خميس دون أن يخطر أبدا على باله أن تاريخه القديم قد عاد يستأديه الثمن، وأن حسيبة هى مصدر هذا الخطر كما أن استخدام الباقة الجميلة من الزهور النضرة يقدم لنا المعادل الموضوعى للبراءة التى انتهكت ، وقد عادت لتحمل له النذير، ولأن منظور الخوف يسيطر طوال العرض على عفاس، فإنه يلف بردائه القاتم خميس كذلك الذى يعرف أسرار عفاس ويخشى خطره فى الوقت نفسه. ولا ينجو سراج من بعض هذا الخوف لأنه الوحيد الذى تعرف على حسيبة وإن لم يش بها لعفاس .

من خلال هذه الشخصيات الأربعة: حسيبة والرجال الثلاثة تقيم المسرحية مزدوجات علاقاتها حيث نجد أن أكثر العلاقات سوءا هى علاقة عفاس بحسيبة. علاقة الانتهاك والاغتصاب والتدمير الجسدى والنفسى، وأن أقلها سوءا هى علاقتها بسراج لأنها علاقة التعاطف أو الحب القائم على الضعف وعدم القدرة على درء الشر، وبين الأثنتين تقع علاقتها بخميس الذى يستخدم الحب القائم هو الآخر على الضعف والهوان ليستغلها بنفس الصورة التى استغلها بها عفاس، ولأن مدار الاهتمام فى هذا العمل المسرحى هو قضية المرأة فى المجتمع العربى الوحيد الذى منحها أعلى قدر من الحقوق وأتاح لها قدرا لابأس به من الحرية والاستقلال، وهو المجتمع التونسى، فإنها تدخل أطرافها الرجالية الثلاثة أو شخصياتها الرجالية الثلاث: عفاس وسراج وخميس فى علاقة مع شخصيتها النسائية المحورية والوحيدة: حسيبة بطريقة يتخلق عبرها مربع من العلاقات الفاسدة جميعا، والتى لا سبيل إلى إصلاحها إلا باستبعاد مصدر الشر الأصلى فيها وهو عفاس، وإعادة تأسيسها من جديد على قاعدة مغايرة. وتستخدم المسرحية ما يمكن تسميته بلعبة المرايا فى توسيع أفق الحالة الفردية، وإحالتها إلى وضع اجتماعى بل وقومى رازح. وهى لعبة تتحول فيها كل علاقة من علاقات هذا المربع المتعددة إلى مرآة تنعكس عليها تفاصيل العلاقتين الأخريين بصورة تتعمق بها معرفتنا بها من ناحية وتختصر العرض الدرامى وتركزه من ناحية أخرى. كما تستخدم المسرحية «المصعد» فى إحالة هذه اللعبة إلى استعارة للعبة الحياة نفسها، وفى تعرية آليات الصعود والهبوط الاجتماعى فى واقعنا العربى الردى، وتبلغ هذه الاستعارة ذروتها فى مشهد المسرحية الختامى عندما ينفتح باب المصعد عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جثة عفاس المجندلة بينما تطل علينا حسيبة وفي يدها باقة الزهور الفامضة، التي تؤكد لنا أن حسيبة كانت مصدر هذه البانة منذ البداية، وأنها وقد استعادتها فقد استعادت معها شيئا من براءتها المسفوحة، واستردت بعض هدوئها النفسي المفقود. لقد استطاع عز الدين قنون أن يضيف عبر هذه المسرحية الجميلة عملا جديدا قادرا على الكشف عن اليات الفساد في الواقع العربي وتعرية لازدواجياته التي يرتوي منها هذا الفساد ويحكم عبرها قبضته على الجميع، كما استطاع من خلالها أن يطرح عددا من الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشرف حيث يتحول انتهاك المرأة إلى إثبات لرجولة رجل ما، بينما ينال الفعل نفسه من رجولة رجل آخر، والمرأة المنتهكة غائبة وكأنها موضوع للتبادل السلعي والقيمي بين الرجال وليست إنسانا قائما بذاته، ومفهوم الرجولة الذي ينهض على الكيل بمكيالين، ويتصور أو يتوهم أن الحفاظ عليها لا يتم إلا من خلال انتهاك مفهوم الأنوثة المضمر والغائب، ومفهوم العلاقة المعقدة بين «الأنا» العربية و «الآخر» الغربي حيث تتراكم عقد الاستعمار ويسيطر على البعض مفهوم التحرير القضيبي لأنفسهم المنتهكة من خلال اغتصاب المرأة الأخرى، ومفهوم الاستقلال المنقوص الذي سرعان ما ضاع ضمن ما ضاع بعد عودة الاستعمار إلى المنطقة العربية وإهدار استقلالها، وغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية فتثري بها وجدان المشاهد وتثير عقله .

(٣) ميديا والرؤية النسوية الجديدة

أما العرض اللبناني (ميديا .. ميديا) الذي بلورته وأخرجته سهام ناصر وفرقتها المسرحية. وهذا العرض من العروض القليلة الاستثنائية التي استفادت من تجارب المسرح العالمي الإخراجية وخاصة عند بوري ليوبيموف وجوزيف شاينه لتقديم رؤيته المسرحية المتميزة لواحدة من أكثر المسرحيات الإنسانية قسوة على المرأة، وهي مسرحية (ميديا) في صياغتها الإغريقية القديمة عند يوريبيديز والفرنسية الحديثة لدى جان أنوي، من منظور نسائي واضح يحاول الدفاع عن المرأة وتفهم دوافعها، وقد لجأت في هذا المجال إلى حيلة تأويلية موفقة هي الفصل بين مستويات شخصية ميديا المتراكبة وتجسيدها عبر ثلاث شخصيات، أو ثلاثة أقنعة على المسرح. فبالإضافة إلى ميديا الغاضبة المريرة المملوءة بنزعتها الانتقامية نجد ميديا العاشقة الحنون التي مازال حب جيسون يملأ عليها حياتها ومازال الأمل في استعادة الماضي أو ابتعاثه يسيطر على كيانها. وبالإضافة إلى هاتين الميديتين العاطفيتين نجد كذلك ميديا العاقلة التي تريد عقلنة كل شيء وإخضاعه للمنطق ولكن هيهات للعقل أن يتغلب على هوى الانفعالات الجامحة، وقد ركزت سهام ناصر عرضها حول شخصية ميديا وألصقت أدوار الشخصيات الأخرى إلا ما هو ضروري لتعميق وعينا بحقيقتها. كما استخدمت الرقص الإيمائي للتعبير بالجسد وترويضه، لأن دراما ميديا لديها هي دراما الجسد الأنثوي في عالم لا يتيح له التحقق. ومن خلال الكشف عن تراكب المستويات في شخصية ميديا قدمت لنا سهام ناصر عرضها المسرحي التجريبي الجميل، ودفاعها المجيد عن أكثر الشخصيات النسائية شرا في تاريخ الأدب وحوارها الجدلي الخصب مع ميراث الحرب الأهلية الدامي في لبنان .

(٤) العروض الأجنبية

فإذا انتقلنا إلى العروض العالمية سنجد أن العرض الياباني (تشييدات أو معمارات ليلية Nocturnal Architecture) الذي ألفه وأخرجه شيجيو ماكابي Shigeo Makabe كان من أبرزها وأكثرها تميزا وإثارة. لأنه من العروض القليلة النادرة التي قدمت مسرحا متميزا في لغته وإيقاعه وشعائره الدرامية، يغامر بجرأة في بقاع جديدة ، ويحاول أن يعيد تأسيس مفردات اللغة المسرحية ذاتها ، انطلاقا من تراث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرح الآسيوى واليابانى العريق، ولكن من أجل مبارحته ومعارضته فى آن. فقد استطاع العرض تقطير مفردات اللغة المسرحية اليابانية بأشكالها المتنوعة من نو وكابوكى وتينجيرشيباى، وأن يعيد طرح كل الأسئلة الجوهرية بشأن العلاقة بين العرض والجمهور . بادئا من تغيير كل علاقات التراتب التقليدية المتعلقة بالفضاء المسرحى، فليس الفضاء المسرحى بالنسبة له هو «المساحة الخالية» بمفهوم بيتر بروك، ولكنه المساحة المأهولة بالبشر ، ومع أن العرض قدم فى مسرح الأوبرا المكشوف إلا أن الفرقة أحالت فضاء المسرح المكشوف الواسع باستعمال الحواجز والستائر السوداء إلى ممرات، أو متاهة من الممرات، ثم استقبل الممثلون المشاهدين على دفعات صغيرة وأجلسوا كل ستة فى قفص معد من أدوات الشدات التى تحاط بالمبانى والمصنوعة من المواسير الحديدية، وأغلقوا هذه الأقفاص عليهم بحيث أصبح من المستحيل على أى منهم مغادرتها أثناء العرض وحركوا هذه الاقفاص على عجلات ثم استخدموها فى تحديد الفضاء المسرحى الذى يديرون فيه عرضهم، بصورة أتاحت لهم سيولتها وحركيتها تغيير المكان باستمرار وتحريره .

وما أن أحيط الفضاء المسرحى بهذه الأقفاص المعمورة بالبشر، وجلس بقية المشاهدين فوق منصة مشيدة من نفس أدوات الشدات الخرسانية تلك، حتى بدأ التمثيل الذى يستخدم عددا من أشكال التمثيل الإيمائى والإيقاعى بالبانتوميم وتحويل الممثلين إلى عرائس تتحرك بنفس آلية حركات العرائس الحادة، وكشافات الإضاءة المتحركة التى تتخلق من حركاتها الحرة تشكيلات ضوئية مثيرة، واللافتات التى توضع على الممثلين لتحديد هوياتهم ولتنميطهم، والأقنعة اليابانية المتميزة والمبتكرة والمصنوعة من الورق ومن الكلمات اليابانية الدالة، وغير ذلك من المفردات المسرحية المتميزة، وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثلين يحركون هذه الأقفاص التى يجلس فيها المشاهدون طوال العرض لتغيير أبعاد الفضاء المسرحى من ناحية وتحرير منظور المشاهدة باستمرار من ناحية أخرى، بل والتمثيل أحيانا فوق أقفاص المشاهدين ثم تحويل المشاهدين بأقفاصهم إلى جدران السجن الذى يكبل إنسان العرض ويحصره. ويحاول الممثلون فى وسط العرض، وفى جزء طويل منه تبطىء الإيقاع إلى حد إيقاع مشاهد الحركة البطيئة السينمائية slow motion وإجراء حوار صامت مع الجمهور. ويقدم لنا عرض (**تشييدات ليلية**)، وهو من أكثر عروض المهرجان وعيا بالإيقاع وسيطرة عليه مجموعة من الرؤى والأفعال التى تقطر عناصر الوضع اليابانى عبر مجموعة من التنويعات أو التشييدات الليلية، وتبلور ما فيه من مشترك عالمى وإنسانى هو مشترك البحث عن الجذور فى عالم تسيطر عليه النزعات المادية والبحث عن الحالة الصحية والطبيعية فى عالم مثقل بقروح هيروشيما وجراح نجازاكى، والبحث عن الحرية فى مجتمع تكبله أغلال المواضعات الاجتماعية والاستغلال، والبحث عن البراءة فى عالم فقد فيه الإنسان براءته منذ أن فضل المادة على العلاقات الإنسانية، أو جعلها الأساس الذى تقام عليه تلك العلاقات.

أما العرض الأرجنتينى (**احباب**) لتعاونية الفنانين للبحث المسرحى فقد كان من أكثر عروض المهرجان رومانسية، ولهذا وجد هوى لدى المزاج المصرى الذى مايزال مشبعا بتلك الميول، وكان هذا العرض من أقرب العروض إلى التجريب بالبانتوميم والرقص الإيمائى واستخدام إبهار بعض الحيل السينمائية. وهو من أعمال الإبداع الجمعى الذى ينهض على قواعد وقوانين محددة لصياغة واحدة من قصص المأثورات الشعبية الأسطورية أو حكايات الجنيات التى كتبها الكاتب الكولومبى ماركو ثوليو أجيليرا جارامونيو Marco Tolio Agi-lira Garamonio لخلق حالة درامية تتضافر فيها عناصر الزمن والفضاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المسرحى والحركة والأنساق الضوئية والمؤثرات السينمائية الخاصة، بالإضافة إلى الصوت والتعبير الجسدى والتنويعات اللونية والملابس والرقص للتعبير من خلال هذا كله عن واحدة من أبسط القصص وأكثرها شيوعا، قصة حب بين فتى وفتاة يبحث كل منها عن الحب المثالى المرتجى. وهذا هو الحال مع العرض الروسى (**حزن اللون: ألوان مائية عن الحب**) لفرقة أوكتاهيدرون Oktahe-dron الذى يسعى إلى ختزال الألوان ونشرها من خلال إستخدام أجساد الراقصين والراقصات وليونة الحركة وسيولة الإيقاع. وهو عرض أقرب إلى الرقص الحديث منه إلى المسرح وإن اتسم بالغنى البصرى والحركى الباذخ.

أما العرض الإيطالى (**البحث عن كلمات حقيقية**) لفرقة Bene in vista II Pudore الإيطالية فقد اعتمد على رؤى العالم الشعرى الباذخ للشاعرة النمساوية الحديثة إنجابورج باخمان Ingeborg Bachmann وعلى التوتر الدائم بين المتناقضات لاستقصاء حالة امرأة تشعر بالغربة الدائمة فى العالم، لأن الكتابة اغتراب عن العالم من أجل اكتشاف جوهره، ولأن البحث عن كلمات حقيقية هو بحث فى الوقت نفسه عن الذات وعن المعنى، ومن هنا دعت الفرقة عرضها بالسيرة الروحية الذاتية. والمرأة / الشاعرة؟ الروح الباحثة عن المعنى تنجذب أبدا كالفراشة للضوء.

ومن هنا كان العنصر الأساسى فى العمل هو الضوء بالإضافة إلى جسد الممثلة، ومع الضوء يتخلق الظل، ظل الذات وظل العالم. فالضوء والظلمة وتشكل فيهما وبهما يعد إضافة هذا العروض الأساسية حيث يتحول العمل إلى تكوينات فى الفضاء المسرحى تصاحب الشعر، وتجسد رؤاه، وتعلق عليه، وتضيف إليه. ومن تضافر النصين النص الشعرى والنص الضوئى الحركى التشكيلى فى المكان يبلور العرض بحثه، ويصبح البحث ضرورة وحتمية، ويستحيل فى الوقت نفسه إلى جرح يعرض صاحبته فى سعيها الدائم للتواصل والبحث عن الحب واكتناه أسرار العلاقات الإنسانية لأخطار الحساسية ولكنه يثرى حياتها وشعرها فى الوقت نفسه. فقد انطلقت من العالم الذى تحدده الكتب التى تغطى جدران مكتبه فينا جنوبا إلى عوالم مصر القديمة التى شاقتها واكتشفت فيها أسرار ذاتها، واستطاعت عبر تجربتها مع حضارتها أن تكتب شعرا اليريا شفيفا ما يزال يلهم هذه الفرقة الإيطالية التجريبية بعد عشرين عاما من وفاة الشاعرة نفسها هذا العمل المسرحى الجميل. أما العرض اليونانى (**إيون Ion**) لفرقة Pi-ramatiki Skini فى تيسالونيكى Thes-saloniki فقد كان من أكثر العروض التى حاولت عصرنة الكلاسيكيات توفيقا لأن تجريب عوض الكويت على شكسبير كان سخيفا، وتجريب هولندا عليه اتسم هو الآخر بالسذاجة وجانبه التوفيق. ويعود العرض اليونانى إلى المسرحية الإغريقية القديمة فى نصها اليوريبيديزى وإن قدمها فى قالب حديث وبسيط للغاية فكانت البساطة فيه قرين الشاعرية والتوفيق. على العكس من فرقة كيلينج Keliling الأندونيسية التى اتسم عرضها (**اقنعة**) بقدر كبير من السذاجة والتهريج الشعبى.

ويعد هل من الممكن أن تراجع وزارة الثقافة سياستها فى هذا المهرجان مراجعة جذرية؟ تتعلق بمفهوم التجريب ذاته، وبنوعية الفرق، وبطبيعة العروض، وبنظام المهرجان كله، أم أن المطلوب هو أن تتحول الثقافة برمتها إلى نشاطات موقوتة من نوع الموالد التى تقام ثم تنفض دون أن تترك أثرا، وإن تركت فلابد أن يكون أوهن أثرا. وهل من الممكن أن تكون غاية المهرجان هى خدمة الحركة الثقافية والمسرحية، لا التوجه إلى الإعلام والتغطية الإعلامية تلميع بعض الأسماء المنطفئة، وتكريس المسرحى الذى تعانى منه الحركة المسرحية فى مصر بغية الموات منذ عقدين من الزمان؟ هذان سؤلان أضعهما فى نهاية هذا المقال يسهمان فى إيقاف مسيرة هذا الانحدار المسمى بالتجريبى

صبرى حافظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صالون الشباب السادس

«إن أحكامنا على العمل الفنى، أحكام على أخلاقنا»

باير

أتاح صالون الشباب للفنانين التشكيليين فرصة العرض المتميز هذا العام، فإلى جانب التنوع وما أثارته الأعمال المعروضة من اهتمام، وما حققته من نتائج - أعتبرها - إيجابية فى مجالات الفنون التشكيلية - عبرت إلى جانب هذا - عن المسارات المتباينة فى الفن خلال فترة العشرينيات ، والثلاثينيات ، والبعض الآخر لتيارات ما بعد ١٩٤٥ - خاصة فترة الستينيات. تلك الفترة التى عصفت بالكثير من التقاليد الفنية منذ مطلع القرن الحالى وماقبله ، كذلك بجمالياته الساكنة والثابتة.

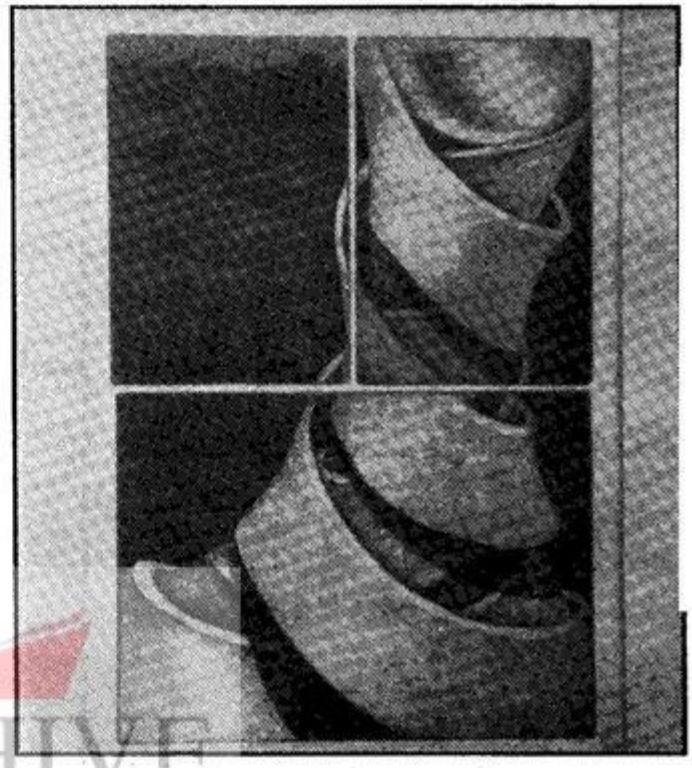
غلاف كتالوج الصالون

إن قضية شباب الفن فى مصر، جسدتها إبداعات صالون الشباب السادس لعام ١٩٩٤، والقضية رغم قدمها ، وحسمها بين شباب الفن فى العالم وبين الفنانين عامة .. مازالت موضع نقاش يشمله الاستنكار فى مصر.

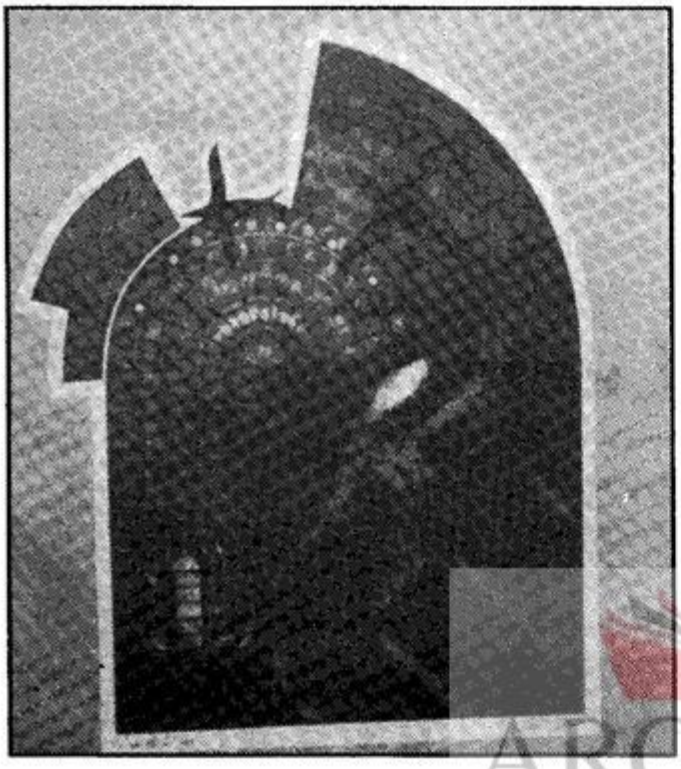
«إنها قضية مفهوم الفن التشكيلى وتخصصاته التقليدية «نحت - تصوير - رسم - حفر .. » وما طرأ على هذه التخصصات من تغير شامل فى المفهوم.

هذا الصالون والذى يعتبر بحق أكثر الدورات نجاحاً ، مازالت هناك إبداعات «شابة» اتسمت بالتقليدية».. تقليدية بمعنى أن المألوف فيه مساحته أوسع مما هو غير مألوف.

«فاللوحة» مازالت تحمل مقومات الصورة.. رغم كل الإضافات..«والأعمال المجسمة» ظل يراعى فيها التوازن والتناغم التقليدى للنحت.. فمن الملاحظ أن



دينا الرزاز ـ الجائزة الثانية حفر



حسين الشحات ـ الجائزة الثانية حفر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجارب الجديدة والخروج عما هو «مدرسى» قليل نسبة للكثير فى هذا المعرض والذى اعتبرته ـ رغم هذا ـ وبحق خطوة جادة لمجموعة شبابية هم طليعة حركة التسعينيات ، والمبشرة بحركة أكثر إيجابية حتى نهاية هذا القرن ومطلع القرن القادم.

إن معرض صالون الشباب السادس يقودنا إلى حديث عن تيارات فنية حركتها مجموعة شباب الستينيات فى العالم وفى مصر أيضاً.. فقد جاءت التجارب والأفكار التشكيلية فى الصالون بمجموعات فنية تحت ماسمى «بالإنشائية فى الفراغ، أو التجميعية فى البيئة، أو الأشياء الفنية المجسمة»، شارك بها الشباب من الفنانين، تلك الأعمال التى لا يمكن أن تخضع أو تصنف وتستقيم تحت المفاهيم والأساليب النقدية التقليدية .. والتى أصبحت عاجزة تماماً عن قبول وفهم بل وتقييم جماليات أعمال فنية تناثرت عناصرها وتنوعت مفرداتها، أو جمعت بشكل أقرب إلى العشوائية عملها الفنان دلالات ورموز خاصة.

من هنا ربما أجد أنه مناسباً إلقاء الضوء على بعض الاتجاهات الفنية، والتى رسخت مفاهيمها وجمالياتها فى الغرب منذ الستينيات من هذا القرن، مما يوضح الرؤية لدى الشباب، وخاصة غير التقليدية منهم.

فبعد أن كان السطح التقليدى ، وإيهامات البعد والقرب، أو التجسيم وحرفيته، كذلك التشريح، والنسب

هى كل ما كان يصبو إليه الفنان «المصور - والنحات».. ويعمل جاهداً على تحقيقه، جاءت تلك الفترة لتطيح بكل هذه المفاهيم، والتى امتدت جذورها، فى المحاولات الجديدة التى بدأها الفنان **«النحات روران»**، فى منحوتاته، وما طرأ من خلالها من تغيير فى مفهوم التجسيم البارز والغائر، واضعا خطاً ومنهجاً جديداً للتجسيم، شاركه فيها النحات «هـ - براند».. وهناك تتابعات ومحاولات أخرى قام بها مجموعة من الفنانين لم تخرج كثيراً عن النطاق التقليدى، إلا أنها كانت تدخل فى نطاق التجارب الجديدة التى أفادت النحاتين، وغيرهم من المصورين .

وربما كان الفنان «چوجان» المصور الذى أتى بلوحاته البارزة ومنحوتاته الخشبية، فى محاولة للتوصل إلى الفطرة والبدايات والأصول .. هو المقتحم الأول والمخترق لتقاليد النحت وخاصة فى مجال النحت الخشبى الملون، ليجمع فيها بين كل من الجانبين «الشكل واللون» والتى أصبحت واقعا، وتمثل اتجاهات للتشكيل التجسيمى فى القرن العشرين..

«مع چوچان إذن بدأت عملية اقتحام المصورين لمجال النحت وخدش خصوصية الحرفية والتقليدية».

من هنا اكتسب مسطح اللوحة «والشكل المجسم» قيمة جديدة

هانى فيصل الجائزة الثانية نحت

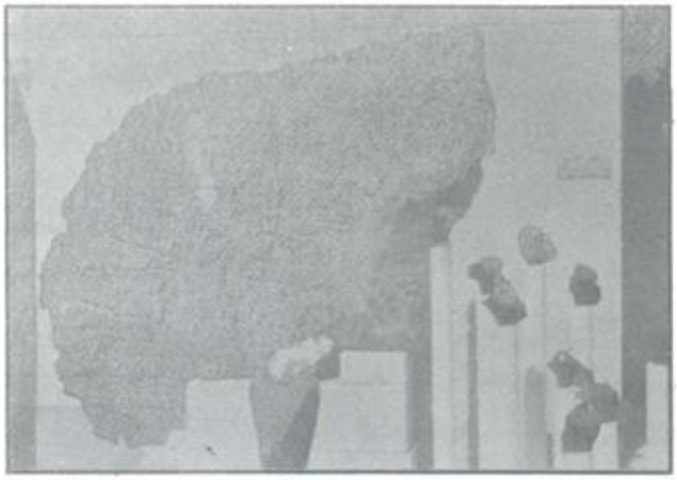
بالإضافة إلى القيمة اللونية، ويأخذ الشكل البارز صفة تعبيرية مغايرة للقيمة الزخرفية التى كان يمثلها داخل إطار العمارة..

على أن عام ١٩١٢ يعتبر الحد الفاصل بين كل من الاتجاهين، الاتجاه التقليدى للنحت، والاتجاه الجديد الذى تزعمه كل من، **«بيكاسو»، آرش بينكو، تاتلين، وهانز آرب»** - فى نفس الوقت تقوم مجموعة من المصورين بتقديم فن **«الكولاج»، «ودى كولاج»** فى أسلوب جديد متمردين فى ذلك بإضافتهم وحذفهم للخامات الورقية على كل تقليد تصويرى ونحتى.

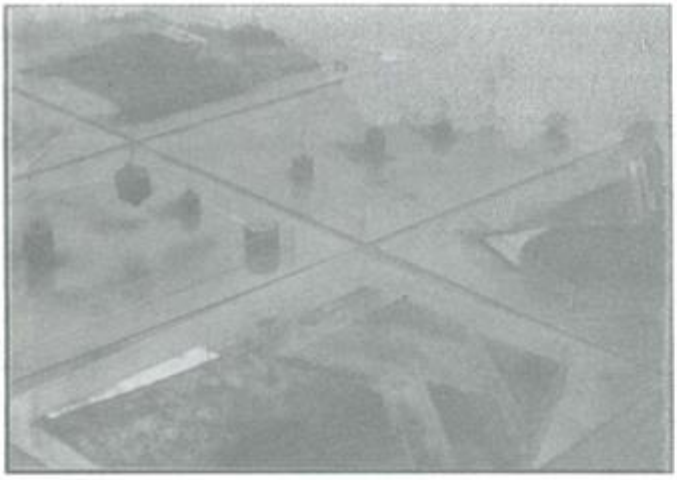
هذا التمرد الذى جعل **«هانز آرب»** يقدم معرضه **«الدادائى»** بمدينة ميونيخ بقوله: «.. إن الغرض الأساسى من هذا المعرض، هو أن هناك ضرورة للمصورين بالألوان الزيتية العمل فى خامات جديدة غير تقليدية».

ولا يقل الفنان «شفيترز» تمرداً بما أطلق عليه واسم «لوحات تشكيلية» شملت عناصر وخامات السلك أجزاء من عجلات «وزراير» .. كون منها عملاً فنياً، بحلول جديدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



اسامة حمزة خليل - خزف



ريم حسن - جائزة ثانية عمل مركب

غير تقليدية المفهوم.. تلك الحلول التى أوصلته إلى نظام وبرنامج ذاتى عبر عنه بجملته الشهيرة «.. فإنه إلى جانب التأثير التصويرى الذى هو نتاج التأثير «التجسيمى» فإنى أقدم بلوحاتى الفنية التشكيلية، ما يلغى الحدود والحواجز فى الفن»..

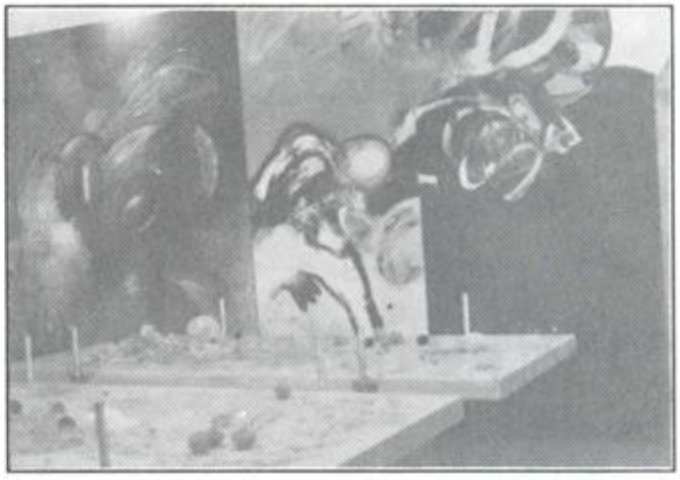
تلك الاتجاهات التى ظهرت مع مطلع هذا القرن، والتى غيرت وبدلت مفاهيمه وجمالياته والآراء النقدية له - ظلت سائدة حتى فترة الخمسينيات، وبداية الستينيات، شهد العالم معها تغيراً فى وتحولا خطيراً شمل جميع جوانب الحياة والإنسان فى العالم.

هذا التحول الذى نراه، شمل الطبيعة أيضاً، فالطبيعة المعاصرة طبيعة مختلفة، تحولت هى أيضاً إلى طبيعة آلية، وصناعية، يطغى عليها سيل من الإعلانات، كذلك وسع الحياة اليومية، والذى تحول بالتالى إلى واقع المصنع والمدينة الحديثة. كذلك فإن التواؤم بين الطبيعة الجديدة والفنان - هى قاعدة الإبداعات المعاصرة فى هذا العالم الجديد.. هذا الواقع أدى بالضرورة إلى تبديل فى سلوك الفنان إزاء المجتمع الذى يعيش فيه، وتبدلت معه كذلك رؤيته الفنية، يؤكد الفنان «إدوار لوسى سميث» بإشارته إلى هذا الرأى بقوله «لابد من تحول يشمل موقف الفنان إزاء الخامات والمواد وطريقة استخدامها .. ليس هذا فقط.. بل عليه أيضاً تبدل سلوكه حيال المجتمع الذى يعيش فيه، مع تبدل رؤيته الفنية..»

وإذا كنا نؤمن بأن الفن «أى فن» هو وليد عصره وبيئته، فلابد لنا من حوار مع كل إنتاج فنى جديد «وفى هذا يعقب فنان التجميع « كلاز - أولدنبرج» على ذلك بقوله «.. الذى أريد أن أقدمه هو خلق أشياء مستقله لها وجودها فى عالم خارج من كل من العالم الحقيقى الذى نعرفه وما هو خارج عن هذا العالم.. عالم الفن التقليدى.. إن هدفى هو أن أصنع كل يوم شيئاً يحتاج إلى تعريف..».

لقد توالت الاتجاهات البديلة للاتجاهات التقليدية وتظهر معالم فن «التجميع» الذى أصبح يعرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



وائل شوقى ـ الأعمال المركبة جائزة أخناتون الذهبية

سناء موسى ـ تصوير جائزة لجنة التحكيم

بماسمى «**بالنحت البيئى**» والذى تبناه مجموعة من النحاتين «الغير تقليديين» قاموا بإبداع تكوينات ثلاثية الأبعاد فى بيئة «طبيعية» بمفهومها الصناعى الجديد ـ تزعم هذا الاتجاه الفنان «جورج سيجال» والذى عبر عنه بقوله «.. الذى يهمنى هو سلسلة الصدمات والمعارضات التى يمكن أن يتعرض لها إنسان ما، عندما يتقابل مع شخص آخر «صناعى» يتحرك فى الفراغ، فى بيئة صناعية، يتعامل هذا الإنسان معها يوميا، هى من صنعه هو وتجميعى أنا..».

وفن «التجميع»، والذى تبناه فى الخمسينيات الفنان «**وشنبرج**» وتنوعت فيه تركيباته الفنية، كذلك أدواته وخاماته، حتى تصل تلك التركيبات إلى «صور هلامية» «للهامبورجر» للفنان «**أولدنبرج**» حول فيها الأشياء من الحالة الصلبة إلى حالة «لينة» ثم الى التصوير القصصى فى أعمال الفنانة «ماريا **اسكولار**» الخشبية التجميعية، والفنان «كونر» باستخداماته المستحدثة للخامات.

هذا الاتجاه منذ ظهوره نجده قد احتوى جميع المدارس الفنية منذ مطلع القرن حتى الآن. فهناك التجميع والإنشاء الدادائى، السيريالى، التجريدى، التعبيرى.. الخ.

خرجت جميعها عن النطاق التقليدى لتلك المدارس.. إنها أعمال فنية، أو «أشياء فنية» صنعت كلياً أو جزئياً من خامات طبيعية أو مصنعة أو سابقة الصنع لتشكل فى النهاية عن طريق هذه الوسائط والمفردات.

«إبداعات تشكيلية جديدة فى مفهومها ووسائطها وفلسفتها..».

كل هذه المفاهيم والوسائط والاتجاهات تجاوب معها شباب صالون الفن التشكيلى ١٩٩٤، وأفرز إبداعات متوازية مع الاتجاهات العالمية، محققا فى ذلك ذاتيته، متمرداً أو متخطياً كل العقبات ومحاولات الحد من حركته وحريته.

محمد طه حسين

رئيس لجنة التحكيم وضيف شرف الصالون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملامح سينما الأطفال فى العالم عام ١٩٩٤

إذا أردنا أن نحصل على قصة سينمائية للأطفال ماعلينا إلا أن نفتح نافذة لنرصد شريحة من الحياة اليومية لمجموعة منهم أثناء ممارستهم للأنشطة الحياتية. لقد أصبحت الحقيقة، الحياة هى المادة الخام لصناعة الواقع السينمائى.

يقول[1] **روك ديمرز** مدير أكبر مؤسسة لإنتاج أفلام الأطفال ومقرها مونتريال: «إننا نختار أبطال أفلامنا من سن العاشرة إلى الثانية عشر ومهمتنا هى مساعدة الصغار على دخول مرحلة الشباب، ويحظى كل من البنات والأولاد بنصيب متساو من اهتمامنا. نحن نعاونهم على تعلم خبرات الحياة وتنمية الخيال وبناء القيم. إن أفلامنا تعرض شخصيات حية فهى تتحاشى الأنماط وترفض العنف».

لقد تخرج فيلم الأطفال فى مدرسة **أرسطو**، ثم خرج على أصولها، فتحرر من الفكرة الأساسية، الحبكة المتماسكة، الصراع المفتعل وإنقلاب الشخصية. لقد خرج على كل ما يقيد الخيال. واستبدل بالبناء التقليدى للفيلم نسيجا مرنا من المواقف تتحرك عليه الشخصيات بحرية، الدنيا كلها ملعبها والزمان كله يرحب بها، تغوص فى الواقع وتحلق فى الخيال. لقد أصبح الفيلم كما الشعر، كما الموسيقى قبس من المتع النبيلة. وقد استطاع التقدم التقنى لمعدات التصوير، الإضاءة والمعامل أن تلحق بالخيال الجامح للفنان خاصة فى أفلام التحريك.

فى الفيلم الروسى «الفيل والحوت» ٧ ق يدور صراع بالحركة بين كائنين عملاقين هما الفيل الأصفر والحوت الأزرق تزامن مؤثرات صوتيه تدعم الصراع الذى ينفض عن اختلاط لوناهما فى لون واحد، وإن حافظ كل كائن على هيئته واتجاهه.

وأفلام عرائس الصلصال ذات مذاق خاص، غاية فى الإبداع. وهى عادة ما تستند إلى حدوتة خيالية مشهورة وتتميز شخصياتها بالتفرد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الملامح والملابس والاكسسوار. وحركتها محسوبة داخل ديكور ذى طراز خاص.

وفيلم «**القداحة**» ٣٥ ق من إنتاج الدانمرك يتضمن حدوتة **لهانز اندرسون** عن رائعة من روائع الف ليلة وليلة هى قصة علاء الدين والمصباح السحرى. وفى الفيلم تطلب الساحرة العجوز من طفل صغير أن يحضر لها قداحة من داخل جزع شجرة وهناك يجد الطفل ثلاثة صناديق مليئة بالذهب والفضة يحرسها ثلاثة كلاب اليفة. يملأ الصبى جيوبه ويستولى على القداحة التى يكتشف أن لها خادما على شكل كلب لطيف ذو قدرات خارقة.

ينثر الصبى الذهب على أهل بلدته الفقراء، ويرفل فى الرفاهية والنعيم ويهفو قلبه للأميرة فيحملها الكلب الخارق إلى قصره. يهاجم الملك القصر على رأس قوة من الحرس ويسجن الصبى على ذمة محاكمته إلا أن خادم القداحة ينجح فى إنقاذ سيده الذى يتزوج الأميرة ويجلس بجوارها على العرش.

وبقدر ما تتطلبه أفلام عرائس الصلصال من جهد وصبر، وبقدر ما تحققه من تفرد حتى أن أى محاولة لتلخيص الفيلم يعتبر جناية على إبداعة.

وتتباين أفلام التحريك عامة وعرائس الصلصال خاصة من حيث ابتكار الشخصية وايقاع حركتها.

ويتميز الفيلم السويدى «**رحله كولومبوس العظمى**» ١٨ ق والفيلم الإنجليزى «**آل جوج والنار**» ٣٥ ق بأنهما لا يصوران حدوتة بقدر ما يعرضا بعض الحقائق العلمية والتاريخية البسيطة فى قالب من اللعب التمثيلى الذى يمارسه الأطفال الصغار.

وفى رحلة كولومبوس لاكتشاف كروية الأرض، يؤلف مجموعة من الأطفال مسرحية تؤديها مجموعة من العرائس تمثل شخصيات كولومبوس والبحارة والهنود الحمر. وفى الفيلم نشاهد الأطفال وهم يحركون الشخصيات بأيديهم الصغيرة.

ويعتبر فانتازيا «كابوس ليلة الكريسماس» ٧٥ ق من إنتاج الولايات المتحدة أضخم إنتاج سينمائى لعام ٩٤ وأكثرها إبهارا بتعدد شخصياته ذات الأقنعة المبتكرة. وفى الفيلم يضيق قائد البلدة بأفاعيل السخفاء لإثارة فزع الأطفال ليلة الكريسماس وبعد جهود مضنية يصل إلى معتقل سانت كلوز داخل جزع شجرة كبيرة ويفك أسره لينطلق فى آخر لحظة على زحافته ليوزع الهدايا والبهجة على الأطفال.

وتبقى للفيلم مكانته وسط الإنتاج العالمى. يدافع فيلم التحريك الروسى «**إنسان فى الهواء**» ١١ ق عن حق الإنسان فى الحرية ويدين من يغتالها. يلمح إمبراطور الصين إنسانا يرفرف بجناحيه فى الفضاء فيستدعيه إلى الأرض. وعندما يجرب الإمبراطور متعة الطيران والحرية يحكم على الإنسان الطائر بالإعدام مبررا حكمه بأنه يخشى أن يقع هذا الاختراع فى يد شريرة فيحدث ما لا تحمد عواقبه ويستطرد الإمبراطور قائلا «إن حياة فرد لا تهمنى، إن مسئوليتى هى الحفاظ على بقاء الناس». ويرجع مستريح الضمير، يختال بفخامته ويغرق فى الرفاهية.

ويمثل «**الدوق إرنست**» ٤٤ ق من إنتاج المانيا نمط قصص الشطار والأخيال فى الأدب الشعبى. وهو يتميز بخصوصية فى تصميم

ARCHIVE

الشخصيات وحركتها التى تفرضها تجعل معدات الفارس الحربية فى العصور الوسطى. وفى الفيلم تتعاون مجموعة مبتكرة من الكائنات الخرافية مثل الأفيال الزاحفة والبجع المسحور والخفاش مع الدوق إرنست فى الحصول على الفيروز من أرض الخليفة، أرض الحضارة والثقافة. بينما تقوم فاكهة الصحراء العملاقة وجبال المغناطيس بعرقلة مساعى الأعداء.

وقد تميز برنامج المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الكوميدية القصيرة. يقول المخرج الروسى بورس جيراتشفسكى[٢] مدير مجلة إيرالاش السينمائية التى تصدر من عشرين عاماً «أن إيرالاش موجهة لكل أفراد العائلة ويضيف أن مهمتنا هى رسم البسمة والضحكة على وجوه جمهورنا».

فى قصة «دعنا نتراهن» يتراهن صبيان على إلتهام اكبر كمية من الجاتوه وفى البداية تكون اللعبة ممتعة ثم تتحول إلى مأزق مثير للضحك وعندما تأتى المفاجأة على شكل طبق جاتوه إضافى تحمله لهم الأم يغمى على الأولاد وتنفجر الصالة بالضحك.

وفى «كانت أيام» يعود التلميذ لزيارة مدرسته المتقاعدة وقد أصبح شابا. يستعيدان ذكريات شقاوته فى الفصل ويفرقان فى الضحك وعندما تفرغ المدرسة من توديعه، يسمع الشاب دوى انفجار فى الداخل فيبتسم راضيا عن فعله، ولا يكاد يضع قبعته على رأسه حتى ترد له مدرسته الجميل ويدوى انفجار اخر تطفى اثاره على وجهه وملابسه.

وفى قصة أخرى ممتعة «تك.. تك» يستأذن التلميذ مدرسته فى أن يذهب إلى الطبيب حيث إنه قد ابتلع ساعته، تنزعج المدرسة عندما تستمع لدقات الساعة داخل صدره. فى الخارج يلهو الصبيان فرحين بنجاح حيلتهما. وفى الفصل يستأذن تلميذ اخر للذهاب إلى الطبيب حيث أنه قد ابتلع ساعته. ويجتمع الأولاد خارج الفصل، ويكشف التلميذ الأول عن ساعة كبيره قد أخفاها بين ملابسه فيتغير وجه الأخر الذى صدق حيلته.

وتتوالى القصص عن نمط متكرر للبناء الكوميدى يتضمن موقفا بسيطا حيث تكون الشخصية فى أتم حالات الرضى والثقة بالنفس تمنى نفسها بالاستمتاع بحيلتها ثم تكون المفاجأة أن ينقلب الموقف على رأسها.

ويعنى مهرجان القاهرة لسينما الأطفال بالأفلام الموجهة للأطفال وهى بعيدة تماما عن الأفلام التى يقوم ببطولتها أطفال وتصور ما يعانيه الأطفال بسبب الكوارث والحروب أو تفكك الأسرة وقصور التربية في جو من الكآبة والحزن.

وقد حفل المهرجان هذا العام بمجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التى تعرض لقيم إنسانية وجمالية فضلا عن تقنيتها العالية.

وتهتم أفلام الأطفال باختيار مكان الأحداث وتبرز جمالياته سواء إن كان على شاطئ البحر أو فى الغابات كماتهتم بتأكيد الشخصية المحلية للمكان خلال المناظر الطبيعية والمهرجانات الشعبية والملابس والديكور والاكسسوار.

وتتسم الأفلام بروح الطفولة. يقوم بتمثيلها أطفال موهوبون يشاركهم البطولة عدد من الشخصيات الخيالية ذات القدرات الخارقة والكائنات الغريبة والحيوانات. وجميع الأطفال يتصرفون ويفكرون كما تمليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرحلتهم العمرية. ويتسع الفيلم لألعابهم وأغانيهم وهواياتهم ومغامراتهم. وهذا لا يسقط عنهم أنهم شخصيات ذوى إرادة يسعون إلى هدف يتحقق خلال الفيلم.

وقد روعى فى أفلام الأطفال الصدق فى تصوير عالمهم بما ينطوى عليه من منافسة وانتماء للشلة وشغفا بالبطولة والمغامرة. وقد ظهر الكبار فى الفيلم نبعا للحنان يحكون لهم الحواديت ويشاركونهم العابهم ويقلقون عليهم ويغفرون لهم.

وأفلام الأطفال بصفة عامة تدور فى عالم خير خال تماما من العنف والانحراف.

وفى مجموعة الأفلام الروائية الطويلة يبرز الفيلم اليابانى «كما طفل الريح» ١١٢ ق كاستثناء. حيث يقوم الجد بدور المحرك للأحداث ليغير المجتمع التقليدى الراكد فيبث فيهم الحيوية والحب والفن. يعلمهم رقصة يونانية على انغام البازوكا ويعلمهم فن الباتيك فى صباغة ملابسهم وتأتى قمة الإثارة عندما يعلن حبه لمدرسة متقاعدة. ويصير الجد نصيرا للمحبين الشبان يعيش أحفاده شهودا على ثورته ويتأثرون بها ويقبلون على صداقة الجنس الآخر دون خجل أو شعور بالذنب.

ويتميز «فرس الأحلام» الدانمركى بالإيقاع الشعرى يصور أمنية فتاة صغيرة أن تمتلك حصانا فما أن ترى حصانا أبيض رائعا كالملاك حتى تخفيه فى الحظيرة وتبقى بجواره تحنو عليه وتطعمه قوالب السكر. تقلق الأسرة عليها ويخرج صاحب الحصان للبحث عنه. وعندما يجد الحصان يقدر مدى حب الفتاه له ويدعوها لنزهة على الحصان.

ومن الأفلام القليلة التى حافظت على الحبكة الدرامية وتطور الشخصية والصراع المتصاعد إلى الأزمة. الفيلم «الكندى الساحر الصغير». تسعى سلطات الأمن وراء بيتر الذى يمتلك قدرة خارقة على تحريك الأشياء مما يحدث اضطرابا لكل من يتعرض له. تنجح السلطات فى إحتجاز بيتر فى أحد المراكز الصحية لدراسة حالته. يهرب بيتر بمساعدة الكسندر الموسيقى الصغير الموهوب الذى يوجهه لضرورة التدريب على التحكم فى قدرته حتى تكون مصدر خير له وللناس. يتقدم بيتر وبتشجيع صديقه لمعاونة السلطات فى السيطرة على تسرب غاز سام من أحد المحطات وينجح فى إنقاذ البلدة. كما ينجح الكسندر فى إقناع مدير الأوبرا بتقديمه فى أحد الحفلات ويستغل بيتر قدرته فى جذب الأزهار التى يتزين بها المستمعون فى الصالة لتحية لصديقه الفنان الموهوب.

ومن اكثر الأفلام عذوبة الفيلم الكندى «أم زنيمه والحوت» الذى يدور فى بلدة على شاطئ أحد بحيرات الشمال حيث تعيش الفتاة دافنى التى تمتلك موهبة سمع خارقة وهوايتها تسجيل أصوات الحيتان وتكتشف أن للحيتان إيقاعات كالأغانى وتقيم حفلا فى البلدة وتذيع تسجيلاتها النادرة لأغانى الحوت. ترتبط دافنى بصداقة قوية بأحد الحيتان وتغضب عندما يقدم والدها على بيعه لإحدى شركات التليفزيون إلا أن الجد وبعض الأصدقاء يحبطون الصفقة وينتهى الفيلم بنجاح الحوت فى إنقاذ حياة صديقته دافنى.

وهكذا تتضاعف الشركات المتخصصه فى هذا الإنتاج الراقى ويتسع نطاق عروضها فى كل انحاء العالم تقدما يفوق كل تصور وتصير فيضا من النبل والجمال.

فريال كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

رسالة جامعية

المخلص فى المسرح المصرى..!

تأتى دراسة (المخلص فى المسرح المصرى - رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور) للشاعر محمود نسيم كنموذج للجهد الاكاديمى المتميز فى مجال النقد الأدبى الذى يجمع بين القدرة على التنظير وربط الظواهر فى نسق متكامل وسياق متواصل وبين إعمال هذه الرؤية المنهجية فى مجال التطبيق النقدى أو النقد التطبيقى.

والدراسة التى نال عنها الشاعر درجة الماجستير فى النقد الأدبى بامتياز من المعهد العالى للنقد الفنى، تعيد الاعتبار للبنيوية بعد الخلط والتشويه الذى أصابها عند نقلها وتطبيقها بواسطة النقاد العرب، ويركز نسيم على مايسمى بالبنيوية التوليدية وجهود لوسيان جولدمان فى هذا الإطار.

ومن المعروف أن الدراسات النقدية العربية لم تدخل هذا التحدى إلا فيما ندر وحسبما يقول الباحث لايوجد فى المسرح دراسات انتهجت المنهج «الجولدمانى» سوى دراسة د. هدى وصفى عن ثلاثية نجيب سرور التى اهتمت ببحث علاقات التماثل بين الأبنية الاجتماعية والأبنية الفنية، فى حين سعى نسيم فى دراسته إلى بحث العلاقات بين الأبنية الفنية والأبنية الذهنية (المقولات) كما تتجسد فى رؤى العالم لدى الكتلة الاجتماعية.

ومن ناحية التقسيم المنهجى قسم الباحث دراسته إلى مدخل منهجى وجزئين، اشتمل المدخل المنهجى على استهلال يوضح مسعى البحث ويفسر بعض النقاط الأساسية والإجراءات المنهجية والنظرية لمنهج جولدمان مثل ثنائية الوعى الممكن/ الوعى الفعلى والبنية الدلالية ورؤية العالم كمفهوم سوسيولوجى ثم يتوقف ليعرض لرؤية العالم لدى لوسيان جولدمان..

أما الجزء الأول فجاء تحت عنوان البنية الدلالية وانقسم إلى فصلين الأول بعنوان مجتمع النص (الزمان - المكان - العلامات المادية) والثانى بعنوان: محور العلامات المميزة للشخصية (الأقوال - الأفعال). أما الجزء الثانى فجاء تحت عنوان: رؤى العالم وانقسم إلى فصلين وهو بشكل المساحة الأكبر والأهم فى الدراسة.

سعى الباحث إلى دراسة نموذج (المخلّص) فى خمسة نصوص مسرحية لصلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج - ليلى والمجنون - الأميرة تنتظر - مسافر ليل - بعد أن يموت الملك) وثلاثة لمحمود دياب (باب الفتوح - الغرباء لا يشربون القهوة - الزوبعة)

ويأتى هذا الاختيار كدراسة للأنماط المتجسدة للمُخَلّص فى النصوص وليس باعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع تجسد سمة مميزة على المستوى الفردى ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعى أوهيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية قادرة على توفير إجابة سؤال (من يكون؟) ولكن بوصفه بنية أسطورية لا شعورية كامنة تعبر عن نفسها فى منظومة القيم والمعتقدات والتقاليد والفنون وكافة الأنشطة الثقافية للإنسان ككائن اجتماعى، ومن هنا فإن ملامح صورة المُخَلّص تبتعد عن ملامح البطل الواقعى وتقترب من دلالات هذه الملامح بمعنى أن جميع المواصفات والطباع والملامح الداخلية والمظهر الخارجى تصبح مادة للوعى الذاتى لشخصية المُخَلّص خاصة وأن الباحث سعى إلى دراسة بنية العمل الفنى كمدخل للكشف عن بنية الفكر لأصحاب النصوص المختارة (عبد الصبور - دياب) كمحاولة منه لتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للظاهرة الإبداعية، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية تتمثل فى «رؤية العالم» تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى، والأنساق الأدبية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية، وذلك لأن العلاقة السببية التى طالما هيمنت على الفكر النقدى فى استقرائه للظاهرة الفنية وعلاقتها بشروطها الاجتماعية، لم تعد كافية للتفسير، فالناتج الثقافى لا يكفى لتفسيره أن ترجعه إلى أصله، لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه، ويكتسب خلال تطوره دلالات خاصة مستقلة، بتلك المنهجية التى تستهدف بحث الأعمال الفنية فى روابطها الوظيفية بواقعها المحيط عبر ما يسمى بالكون التخيلى للكاتب، يسعى هذا البحث إلى تمثل منهج لوسيان جولدمان والاستفادة، ولو نحو جزئى، من طرائقه وآلياته البحثية والنظرية، وذلك لأن هذا المنهج - فى تقدير الباحث - يشكل أحد التمثلات الخلاقة الساعية إلى تجاوز المفاهيم الانعكاسية التى تفسر النصوص بالإسناد إلى العالم الخارجى.

وترى فيها مرايا حيادية قائمة على العلاقات التماثلية أو التشابهات المضمونية، الجزئية وكذلك تجاوز تلك التى تستهدف عزل النصوص داخل بنيتها وأنساقها التركيبية باعتبارها غايات فى ذاتها، تفهم وفق شروطها الخاصة «فما يقدمه جولدمان فى مواجهة شكلية البنية هو توليدية البنية مما يعنى ربطها بذات ووظيفة دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ».

قام الباحث فى الجزء الأول من الدراسة بعملية تفكيك الأبنية النصية ودراسة مجتمع النص منطلقا من تصور يرى فى الزمن المسرحى عنصرا بنائيا نظرا لتفاعله مع بقية العناصر الأخرى ولعدم القدرة على الإحساس بوجوده مستقلا كالشخوص أو مظاهر الطبيعة.

ومن هنا فإننا نجد فى النص المسرحى زمنين (زمن العرض وزمن الحدث)، وإذا كان الزمن يتجسد عبر اليات: اللحظة، الديمومة، التغير، التعاقب، الحركة فإن المكان تحدده النقطة، الامتداد، الثبات، التجاور السكونية، وبذلك يمثل الزمان والمكان - على مستوى الملاحظة المباشرة - الإحداثيات الأساسية التى تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها فى المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها فى الزمان.

ويدرس الفصل الثانى محور العلامات المميزة للشخصية: محور الأقوال/ محور الأفعال، وذلك لأن طبيعة النص المسرحى تجعلنا نركز على المستوى الاتصالى (مرسل - خطاب - مرسل إليه) أى التركيز على ما تقوله الشخصية فى سياق الموقف المسرحى وتحليل أقوال الشخصيات الأخرى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زاوية علاقتها بالشخصية المحورية، وذلك من أجل كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية وكيف يحكم تطور الشخصية، وهذه الأقوال لا تؤخذ على ما هي عليه و إنما لابد من نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقته بالآخر المخاطب وبالعلامات النصية.

يتناول الجزء الثاني والأهم من الرسالة البنية الاجتماعية وعلاقات التماثل والتضاد مع الأبنية الفنية محللا ثنائيات صورة الذات ورؤية الآخر (المُخَلِّص/ الضحية)، (الوعي الممكن / الوعي الفعلي) ثم أشكال المخلص وصوره في الوعي الجمعي والنصوص محل الدراسة، والجماعات كأطر اجتماعية للمعرفة، وبشكل عام يدرس هذا الجزء المُخَلِّص . كنموذج أعلى . يتمثل في بنية أسطورية لا شعورية كامنة كما يدرس العلاقات الوظيفية بين هذه البنيه وبين العالم الذي تصدر عنه وتشكله، كما يدرس وظائف النموذج في صياغة وتشكيل العالم ويوتوبيا العالم البديل.

ويميز الباحث بين مدخلين أساسيين لدراسة شخصية المُخَلِّص: المدخل الأول يتمثل في الدراسات . السيكولوجية ويعنى بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد، وهي صور وأشكال ليس من الضروري أن يشارك فيها بقية الجماعة، كما هو الأمر فيما يختص برمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التي تقتصر على الشخص وحده وتتعلق بنظرته الذاتية أو بتصوره الخاص.

ويميل المدخل الثاني إلى ربط الرموز بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة فالمجتمع . وليس الفرد أو الطبيعة . هو الذي يوفر الأساس الذي تقوم عليه كل مظاهر السلوك الرمزي، وخاصة السلوك الرمزي الديني وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات، وهو موقف وضعي يتعارض مع دعاوى المثالية عن إمكان التغلغل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الكامنة. كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرموز، وإنما يعتبرها مجرد طريقة للتعبير، بحيث يصبح المسعى الأساسي هو فحص تأثير الرموز على أعضاء الجماعة...

وعلى ذلك فإن المُخَلِّص كنموذج، تصور صادر عن بنية ذات طبيعة لا شعورية كامنة وراء المعطيات الاجتماعية وأنساقها المعرفية. يشكل في مستواه الأولى كبنية أسطورية، نوعا من الرمزية اللاشعورية، ليس بالمعنى الفرويدي الذي يحدث تقابلات ضدية بين الشعور واللاشعور، وإنما بالمعنى الذي يشير إلى أن الظواهر البشرية . بوصفها وقائع موضوعية . تستند إلى بنيات لا شعورية، وراء انطباعات الأفراد وانفعالاتهم وشتى خبراتهم المعاشة.

وشأن الدراسات الجادة التي تطمح إلى التعميق وإثارة المخيلة بطرح التساؤلات اختتم الباحث بطرح عدد من التساؤلات والإشكاليات التي تفتح المجال لعدد من الأبحاث الجادة على نفس السبيل حيث لم تطمح الدراسة لصياغة أجوبة وتقديم نتائج بقدر ما جاءت محاولة جادة لسبر أغوار أفق جديد يفتحه الباحث أمام سيل من الباحثين في محاولة للوصول إلى نموذج تفسيري يحتاج الكثير من التدريب المنهجي والاجتهاد المعملي المنظم وتمثل النص والواقع والابتكار والاجتهاد والإجابة على التساؤلات التي طرحها الباحث حول هل هناك علاقة سببيه انعكاسية، بين العلاقات الاجتماعية ورؤى العالم، بحيث يكون الواقع هو المصدر المعرفي، وتكون رؤى العالم هي الناتج المعرفي، وهل رؤى العالم كلية متجانسة، ثابته، نهائية، شاملة للطبقات الاجتماعية أم هي وعي فئة أو شرائح اجتماعية؟ أو طبقة وهل يصدد الوعي الفردي عنها، أم هو متمايز عنها ومنفصل. وهل رؤى العالم صراعية، ضدية تستهدف التغيير، أم سكونية تشكل أنماطا ثابتة من الوعي والتصورات، وهل تنتج ذاتها بآلية أم بوعي، وهل تؤدي وظيفة تفسيرية، أم أن الواقع هو الذي يفسرها.

محمد عبد الله

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكتبة العربية

شمس الدين موسى

معالم خريطة للرواية العربية

صدر مؤخراً كتاب هام للناقد الأدبى والمفكر الكبير «محمود أمين العالم» بعنوان «أربعون عاماً من النقد التطبيقى». ومن المعروف أن للأستاذ العالم إنجازه الكبير فى حقل النقد الأدبى، والذى ساير إنتاجنا الأدبى منذ أوائل الخمسينيات وحتى الآن. وتؤكد ذلك مختلف الدراسات النقدية الجامعية وغير الجامعية، والتي رجع أصحابها لكتابات محمود العالم، خاصة الكتاب الوثيقة الذى قدمه مع عبد العظيم أنيس بعنوان فى الثقافة المصرية، الذى صدر مع منتصف الخمسينيات.

وبالضرورة لابد أن نشير إلى أن «محمود العالم» يمثل واحداً بل رائداً من رواد المدرسة الواقعية فى الفكر والنقد، وهى المدرسة التى تضم سلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشى، ومحمد مندور،

غلاف الكتاب

وبعدهم محمود العالم ولويس عوض، وعلى الراعى، وفؤاد دوارة، وفاروق عبد القادر، وسامى خشبة، وعبد الرحمن أبو عوف، وذلك هو ما جعله فى حالة اشتباك دائم مع التيارات الأخرى ورموزها فى الحياة الأدبية والفكرية، امتداداً من معاركه الأدبية مع طه حسين، والعقاد، اللذين كانا يمثلان مرحلة فكرية وأدبية معينة تمتد ما بين ثورة ١٩١٩. وحتى ثورة ١٩٥٢، وحتى الحكيم والشرقاوى فى المعركة متعددة الأبعاد، التى دارت بينه وبين الشرقاوى فى منتصف الستينيات، وانضم إليها آخرون عند عرض مسرحية الفتى مهران على المسرح القومى. وباختصار شديد - محمود أمين العالم ليس بالكاتب الساكن الذى يرصد فى صمت، ويدون ملاحظاته داخل أعماله، بل هو واحد من الكتاب الذين يفجرون المعارك الأدبية والفكرية المتعددة، إثراء للحياة الثقافية عامة والأدبية خاصة، مع عدم التخلى فى أى مرحلة من المراحل عن معتقده الخاص، أو نظرته الاجتماعية للأدب بوصفه نتاجاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اجتماعياً مع إيمان لا يتزعزع بفكرة الحرية من أقصى اليمين لأقصى اليسار.

وكتاب اربعون عاماً من النقد التطبيقي ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

- مقدمات نظرية حول نظرية الرواية كما يراها محمود العالم، وتشمل نوعاً من التاريخ لفن الرواية.

- تطبيقات نقدية لأهم الأعمال التي صدرت في الثمانينيات.

- تطبيقات نقدية لأعمال سبقت مرحلة الثمانينيات، ويشتمل على الدراسات القديمة التي كتبها الأستاذ العالم في مراحل سابقة.

وإنني أعتبر أن الجزء النظري في كتاب «اربعون عاماً من النقد التطبيقي» يمثل أهم ما حواه الكتاب لما فيه من أفكار تحليلية وجمالية حول الرواية المصرية والعربية كفن أصبح له السبق على بقية الفنون التعبيرية. وتكاد تكون الروايات التي صدرت في الأربعين سنة الأخيرة أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن هذه المرحلة التاريخية بموضوعاتها ومضامينها ورؤاها الإنسانية المتنوعة. ويقرر العالم اتفاقاً مع مقولة الدكتور على الراعي - أن الرواية تمثل «الديوان الجديد للعرب».

«لقد أصبحت الرواية العربية بحق هي التاريخ الأدبي العمقي المتخيل داخل التاريخ الموضوعي العربي المعاصر. أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها ورؤاها وأبنيتها الزمنية الجمالية والدلالية الوعي الإبداعي الكاشف عن جوهر مفارقات هذا التاريخ العربي، وتناقضاته، وأزماته، وفواجعه، والتباساته سواء في تضاريسه الحديثة الخارجية أو أعماقه الباطنية..»

فالعصر بالنسبة لنا عصر انكسار، وصفه بأنه عصر سيادة الفوضى والهيمنة الراسمالية في المجال السياسي والعسكري والاقتصادي والاجتماعي وكل ذلك يسعى إلى الامتداد للمجال الثقافي وتنميطه وتطويعه لمصالحها الخاصة، كما تستشري الاتجاهات العقلية المتزمتة المعادية للديمقراطية. ومن هنا يبرز دور رئيسي واستراتيجي للرواية بطبيعتها الزمنية والتاريخية والإنسانية، يختص بالتوعية والتنوير، وقبل كل ذلك المقاومة.

مفهوم زمنية الرواية

ويخلص الكاتب في بحثه النظري إلى وجود زمنية للرواية خاصة بها، وهو ما يعبر عن الطبيعة الزمنية للرواية، وذلك خلافاً لما عرف بزمن الرواية. والرواية في رأيه فن زمني يلتقي في هذا مع فن الموسيقى، والموسيقى السيمفونية على الخصوص خلافا مع الفنون المكانية مثل الرسم والنحت.

وليس المقصود بزمنية الرواية هو ما يعرف بالزمن الخارجي الذي تصدر فيه الرواية أو تعبر عنه، بل المقصود بالزمنية هو زمن الرواية الباطني المحايث، المتخيل الخاص، ويصل الكاتب أكثر في تحديده للزمنية بأنها البنية التي تحدد إيقاع ومساحة حركتها، والاتجاهات المختلفة أو المتداخلة لهذه الحركة.. ويقول :

«تتشكل الزمنية بملامح أحداثها وطبيعة شخصياتها ومنطق العلاقات والقيم داخلها، ونسيج سردها اللغوي، ثم أخيراً بدلالتها النابعة من تشابك وتضافر ووحدة هذه العناصر جميعاً. ولهذا فالرواية زمنية مزدوجة هي أولاً الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية. الدالة الموحدة، والثانية تتمثل في تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة...»

وذلك بخلاف زمن قراءتها الذي لم يهتم به الكاتب، حيث القراءة تمتد بطول فترة خلود الفن، وهي بالتاكيد تختلف باختلاف العصور، والفرد الذي يقرؤها بحكم رؤيته الخاصة، والأنماط الفكرية التي ينطلق منها. وربما يظن القارئ أن العالم في تحديده لتلك المفاهيم حول زمنية الرواية قد تجاوز رؤيته الاجتماعية في التحليل والنقد بوصفه واحداً من نقاد الواقعية، الذين يرون عدم فصل الإبداع الأدبي عن المجتمع الذي ينتجه، لكن في الواقع إن ذلك المفهوم لم يتعارض مع رأيه السابق الذي أورده باعتباره أن بنية الرواية لا تنشأ في فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية والحياتية «الثقافة على حد سواء».

وفي رأيه هي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ والانعكاس المباشر، فهي تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية في قلب البنية الواقعية.

كيف ظهرت الرواية

ثمة علاقات وطيدة بين الأسطورة والتاريخ، وليست الأسطورة إلا المرحلة الأولى لمعرفة التاريخ، وليس التاريخ إلا التطور المعرفي الموضوعي للأسطورة، ويستدل الكاتب على ذلك الارتباط بأصل الكلمة في اللغتين اللاتينية واليونانية كما هي في العربية ـ الأسطورة ـ كما يستدل على ذلك أيضاً بالتقارب الشديد بين الملاحم والسير والحكايات الشعبية بين الشعوب المختلفة، كالإلياذة والأوديسة، والزير سالم، والسيرة الهلالية . وسرعان ما يتوصل الكاتب إلى جهة ثانية ومع التطور الطبيعي سرعان ما ينفصل التاريخ عن الأسطورة، والملحمة الشعبية بمثل ما ينفصل العلم عن الفلسفة، وأصبح للتاريخ أصوله وقوانينه الموضوعية بمثل ما أصبح للرواية وقوانينه الموضوعية... كذلك سرعان ما أصبح للرواية بنيتها الأساسية، والأدبية القائمة على الحكاية التي انفصلت عن الملحمة وقبلها الأسطورة ويمكننا تحديد ذلك بالآتي بحسب ما يرى الكاتب :

الفلسفة خرج منها العلم.

الأسطورة خرج منها التاريخ.

الملحمة خرج منها الرواية الحديثة.

وكما كان لتطور المعرفة التاريخية الجديدة أثره على تكوين إبداع البنية الروائية الجديدة، لذا استطاع الكاتب ـ العالم ـ أن يحدد مفهومه للرواية الحديثة بوصفها تشكيلا أدبيا سرديا له خصوصيته النابعة من بنية المجتمع الرأسمالي، لا بما يتسم هذا المجتمع من بنية اقتصادية ومجتمعية وقومية فحسب، وإنما بما يتسم به كذلك من رؤية ثقافية جديدة، أبرز مظاهرها نضج الوعي العقلي العلمي الموضوعي على حساب الفكر الأسطوري العيني اللاعقلاني

وبسبب الوعي الإبداعي الذي حققه الروائي المعاصر فلقد تجاوزت الرواية عن كونها اللون الأدبي المعبر عن الطبقة الوسطى، ولم تعد أسيرة الطبقة الوسطى ومجتمعاتها البروجوازية، وجمالياتها وأيديولوجياتها... وتعددت رؤاها الاجتماعية، وتنوعت الهموم والتطلعات، فاقتحمت مساحة الفعل السياسي والاجتماعي للجماهير وهو ما أكسب الرواية زمنيتها وظهرت كأبرز الأجناس والأنواع الأدبية، وأقدرها على التعبير عن زمننا المعاصر...

منحنى الرواية العربية

ثم يورد الكاتب فصلاً أخذ الطابع التاريخي للرواية العربية المصرية على وجه العموم، حيث ربطها بنشأة البرجوازيات العربية والمصرية، التي تبلور وجودها وأبنيتها في بلاد الشام ومصر، قبل البلدان العربية الأخرى، خلال القرن الثامن عشر، على خلاف ما شاع في مختلف الدراسات السابقة عن تاريخ نشأة البروجوازية المصرية في القرن التاسع عشر تأثراً بآراء المستشرقين، ويوضح الكاتب أن تلك الطبقة بدأت بشائر نموها قبل الحملة الفرنسية وخلال القرن الثامن عشر، وتجلى ذلك في صدامها مع الأتراك والسيطرة العثمانية، واحتكاكها بالتدخلات الأجنبية الأوروبية، لكن سرعان ما تم احتواؤها داخل البنية الرأسمالية العالمية.

ويرصد الكاتب كل الآراء التي تواردت حول نشأة ظهور الرواية أو محاولة تقصي بذورها وأشكالها الجنينية وبسلسلها كالآتي رغم عدم اتفاقه مع الآراء التي تبنت ذلك التسلسل:

١ ـ تخليص الإبريز للطهطاوي ـ البعض اعتبرها بداية للرواية رغم أنها رحلة.

٢ ـ علم الدين لعلي مبارك.

٣ ـ الساق على الساق ـ لأحمد فارس الشدياق.

٤ ـ حديث عيسى بن هشام للمويلحي.

٥ ـ ليالي سطيح لحافظ إبراهيم.

وتلك هي، المحاولات أو مانسميه بذور الرواية في مصر، وهو ما كان له ما يقابله في الشام، حيث ظهر عدد من الأسماء في نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين قدمت محاولات مماثلة حاولوا فيها تجاوز شكل المقامة التقليدي، ويحدد الكاتب تلك الأسماء كالآتي :

١ ـ سعيد البستاني

٢ ـ سليم البستاني

٣ ـ لبيبة هاشم

٥ ـ زينب فواز

٥ ـ جورجي زيدان ـ في روايته التاريخية

٦ ـ فرح أنطون ـ في بداياته الفلسفية

ثم تأتي المحاولات الأكثر نضجاً بعد ذلك على أيدي

ـ محمد طاهر لاشين في عذراء دنشواي

ـ محمد حسين هيكل في رواية زينب

ثم تلاهم جيل ثورة ١٩١٩، الذي قدم أعمالا أكثر نضجاً على أيدي الحكيم، والمازني، ومحمود تيمور، وطه حسين، والعقاد

ثم يأتي جيل الرواية الذي أسماه الكاتب بالجيل الأنضج، الذي خلّص الرواية من محاولات البداية والتجريب لإتقان ذلك الفن على أيدي جيل الحرب العالمية الثانية، عبد الحليم عبد الله، ونجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوي إلخ عندما نضجت الظروف السياسية والاجتماعية كما يقول

«ثم تأتي مرحلة الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وتنخلق معها ومنها أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية ثقافية جديدة، فيحتدم الصراع السياسي والوطني والاجتماعي والطبقي في مصر، وينعكس هذا في اتجاهين أساسيين في الخطاب الروائي الاتجاه الأول ـ هو اتجاه يغلب عليه النقد الأخلاقي والعاطفي والميلودرامي أسلوباً واحداثاً، ودلالة، ويتمثل في عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس والاتجاه الثاني ـ يغلب عليه النقد الاجتماعي والصراع التاريخي، وتمثله أعمال عادل كامل ويحيى حقي، ونجيب محفوظ »

ولعل الكاتب يكون بذلك قد رسم خريطة لكتاب الرواية، تتناسب بشكل مطلق مع التطورات الاجتماعية التي جرت على المجتمع بظروفه السياسية والاجتماعية، وكان تطور الرواية موازياً في مساره مع تطور البنيات الاجتماعية، خاصة بنية الطبقة الوسطى الجانب التطبيقي في الكتاب

والملاحظ أن ذلك الجانب قد استغرق مساحة كبيرة جداً من صفحات الكتاب، وهي المساحة التي سجل بها الكاتب متابعته الدءوب لعشرات الكتاب، وعشرات الروايات ومئات القصص لأدباء عرب ومصريين على اختلاف الأجيال، فكما يجد القارئ متابعة لكاتب مبدع مثل يوسف إدريس، أو فتحي غانم في مصر، نجد أنه لم يهمل كاتباً عربياً اخر مثل حامينه، أو غسان كنفاني، أو عبد الرحمن منيف كما نجد أنه لم يهمل الأجيال الأحدث عمراً أمثال سماح سهيل إدريس، ومحمد المخزنجي مروراً بجيل الوسط أمثال صنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإسماعيل العدل، وحيدر حيدر، وعادة السمان ومن هنا نرى أن الكتاب يقدم بانوراما عامة جداً للرواية المصرية والعربية، لم يقلل من قيمتها محاولة الكاتب نقد منهجه وأسلوبه في الكتابة، حيث رأى أن كتابته مرت بمراحل مختلفة لم تكن متصلة ومتواصلة، بل أصابها الكثير من الانقطاع والتقطيع لأسباب لم يعلن عنها لكن القراء يعرفونها، حيث اهتمام العالم كمناضل في صفوف اليسار بقضايا المجتمع على الوجه الأشمل عرضه لكثير من التوقف، والاعتقال، والهجرة بسبب آرائه، وهو ما جعل ذلك الانقطاع يحدث رغم إرادته فالانقطاع الزمني تبعه انقطاع منهجي نسبي، جعل الكاتب الحر يعترف به، ويقدم نقداً ذاتياً عنه قبل أن يقدمه الآخرون، حيث جاء الانقطاع بآثاره السلبية على مستوى الممارسة النقدية بين مراحل نشاطه المختلفة كما يرى هو، وفي ذلك نرى الكثير من الموضوعية النابعة من روح العلم، لم تقلل أبداً من أهمية كتاب «أربعون عاماً من النقد التطبيقي» لكنه أراد أن يقدم في كتابه خريطة موضوعية لمنحى تطور كتاباته النقدية، بمثل ما قدم خريطة للرواية المصرية والعربية وفي كل الأحوال يظل ذلك الكتاب وثيقة هامة وموضوعية أمام دارسي ومتابعي ومحبي الرواية الفن الأول في العالم اليوم، وليس في مصر وحدها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتحى عبدالله

وجودية النص فى ديوان بعض الوقت لدهشة صغيرة لـ. وليد منير

وليد منير أحد شعراء التجربة السبعينية فى مصر، وإن تميز مع عدد قليل من الشعراء بالخروج على صنمية النص، خاصة فى جانبيه اللغوى والمعرفى؛ هذه الصنمية التى تعكس موقفاً عدائياً من اليات الاستهلاك وتحويل النص إلى سلعة تبادلية فى مجتمع تابع ومغترب بالدرجة الأساس. ومن هنا هرب هؤلاء الشعراء من تشيؤ السوق إلى اكتشاف الجمالى فى الاقتصادى، فأسسوا شعرية ترى فى الاتصال بما سبق ميزة، وتجعل للانقطاع مبرراته التاريخية والجمالية التى لا يصنعها شاعر بمفرده وإنما هى حالة معرفية يساهم فى خلقها كثير من العناصر الثقافية وغير الثقافية.

وكان الدافع لدى الشاعر وليد منير للخروج من هذا التشيؤ إحساسه الوجودى الفاجع بالكوارث والإحساس بالعجز ومواجهة الموت، مما خفف من احتفائه باللغة واليات صناعة المجاز وجعله قريباً من تجربته دون حواجز.

فى ديوان «بعض الوقت لدهشة صغيرة» تتحدد ثلاثة محاور شعرية:

المحور الأول : والذى يعكس حالة روحية عالية تتجلى فى قلق الشاعر تجاه الأشياء والأشخاص، وشكه الفلسفى فى الموجودات والمشاعر معا.

إنها نصوص تحقق وحدة المعرفة وتكشف عن تجربته الشخصية وتبين كيف تمثل تلك المعرفة حتى أصبحت جزءاً من نسيج رؤيته للحياة سواء فى النمط العقلى أو النمط العملى. وتستدعى هذه النصوص بالضرورة طريقة اداء خاصة قد لا تكون جديدة تمام الجدة وإنما تظل ملائمة للتجربة مثل قصائد: الرمادىّ، طفل ، التيه، المصباح، مخلوقات، بعض الوقت لدهشة صغيرة. ففى قصيدة «طفل» يكشف الشاعر عن مراحل نموه الإنسانى، وأصحاب الطريق بدءاً من «بودلير» فى ديوان «ازهار الشر» ثم دخوله فى التجربة

الصوفية ذات السمات الإنسانية الخالصة بعيداً عن إغواء اللغة وصوتياتها أو الهوس بالصورة، وإن اعتمدت الفعل السريالي في ترتيب المشهد الشعري بمكوناته المتعددة بدءاً من الأشياء المحسوسة ودفعها إلى منطقة أسطورية لتفتح عالماً شعرياً، يمثل الزمن اللامحدود فيه إطاراً للفعل غير المحدود أيضا. فقد بدأ التجربة بقوله:

«صعد الطفل كثيراً

ليجيل الطرف في أعماقه» صـ١١

فالصعود هنا إلى الداخل لسبر أغوار الذات صاحبة الطبقات المتعددة، فالطبقة الثانية (حط الرحال الطفل في ديوان بودلير «زهور الشر» واسترسل في متعته) ثم التعرف على الذات الكبرى من خلال أنثى إذ يقول: «قال الطفل للبنت التي يعشقها

ايتها البنت التي اعشقها

الواحد اثنان انا اثنان وانت اثنان

لكن كلينا واحد» صـ ١٢

ثم يذكر أصدقاءه من «شوبان» و«السهر وردى» و«جوبا» ويرصد حالة الهروب والتخاذل وقبول الخديعة أمام المستثمرين والقادة والعلماء والساسة. ومن خلال هذه المجاهدات الصوفية الصعبة يولد الإنسان ويصير إنساناً كاملاً إن هذا المعراج الشعرى أشبه برحلة أدونيس في مدائن الغزالي وهجرة صلاح عبد الصبور من ذاته إلى ذاته، غير أن الشاعر قد قدمها بطريقة مختلفة.

وفي قصيدة «التيه» التي يرثي فيها الشاعر أمه، تكشف الكلمات عن خواء الكون وعجز الإنسان أمام جبروت الموت ويستخدم الشاعر طريقتين في القصيدة: الأولى: الإفضاء وهي تناسب صاحب الكارثة الذي يحتاج إلى الكلام حتى لو لم يقل شيئاً محدداً مما يؤدى إلى تداخل عناصر كثيرة تكثف الإحساس بالفاجعة:

«ما من احد غيرى كان يرى

مد الشوف طيوراً

بيضاء تودع حريتها، ومياه

تكسر في فيضان الوقت

مراكب صيادين صغار وبقايا

انية تغفو في الرمل» صـ ٢٢

والطريقة الثانية وهي الحوار الذي يأخذ شكل حديث النفري في المواقف. وقد جاء ليكون استراحة تأملية تلعب دوراً في وقف حالة الإفضاء وترتيبها.

(فاوقفني في الثوب

وقال: لماذا تصل المقطوع بمقطوع؟

قلت: لانى يارب اريد بقاء الذكرى في العين» صـ ٢٣

المحور الثاني: الذي يعكس حالة رومانسية واضحة من أول الرؤية حتى طريقة الكتابة. ففي الرؤية تتحرك الأشياء والكائنات من خلال علاقات بها قدر كبير من السيولة وعدم الصلابة، مما يجعل النص زاخراً بعناصر متوهمة وليست ملموسة، وإنما تمارس دورها من خلال الإيهام المتكرر.

ففي قصيدة «دويندى» تحدث المطابقة بين الشاعر والشاعر لوركا بما في ذلك من اضطراب أو تشكك كأن الشعر هو المخلص من الكوارث أو هو المعادل الموضوعي لفجائعية العالم من خلال تيمة معرفية. (الدويندى) . لم يقترحها الشاعر وإنما تمثلها في كثير من الاستطرادات والشروح. وكذلك

قصيدة «البحيرة» التى تورط عناصر الطبيعة فى علاقات إنسانية بدون مبرر قوى وإنما جاءت كأدوات ليقول الشاعر كلمته اتكاءً على تلك العناصر الطبيعية.

اما قصيدة «القفص» فإنها تعكس تجربة التآكل والنقصان واحتفال الطبيعة باليأس الإنسانى حيث يفقد الإنسان قدرته على أى فعل غير السكون والموت.

ففى البداية يقول:

«سنتان منذ اتى

إلى هذه الحديقة فى قيود الأسر

فاختلطت عليه الكائنات

رأى الحياة تضيق حتى اصبحت قفصا» صـ ٤٣

فهو يقرر أن الإنسان حيوان أسير فى حديقة الدنيا ويرصد حركته فيها:

«صيادوه قد خدعوه

وقالوا: سوف نسخر منه

ثم رموا عليه شباكهم

لم يدعه أحد إلى شرف النزال» صـ ٤٤

إنها تجربة مواجهة الإنسان لقوى الطبيعة؛ أى أنها رومانسية جديدة.

المحور الثالث: الذى يعكس حالة واقعية مباشرة دون الاعتماد على حالة روحية كبيرة أو حاله رومانسية فضفاضة. وإنما المواجهة مع الأشياء، والأشخاص والتعرف عليها من خلال المدركات الصغيرة، ومن خلال المواقف الحياتية. وقد اعتمد الشاعر هنا البناء المحكم واللقطة المركبة، وجاءت نصوصه مكثفة حاملة لحالات شعرية جديدة دون استطرادات أو فيوضات لا يحتملها النص مثل: شارع آخير، موت، الحانة، نزوة.

ففى قصيدة (موت) منذ البداية يُدخلك فى الحالة الشعرية مباشرة، وهى حالة حياتية تتكرر يومياً وهى الإحساس بالمطاردة وكشف السر. وقد استخدم الشاعر كل عناصر اللعبة بشكل واضح، من خلال الصراع بين السلطة والمعرفة؛ السلطه ممثلة فى المخبرين، والمعرفة ممثلة فى الشاعر، ليكشف لنا فى النهاية عن عجز الشاعر وعدم قدرته على الفعل.

فى الافتتاح يقول:

فتح المخبرون الثلاثة ادراج ايامه

فتشوا جيداً

وجدوا صورة ودواء وكراسة

ولفافة تبغ» صـ ٨٠

وأمام هذا الاجراء - التفتيش - لم يفعل الشاعر شيئاً سوى الاستسلام للموت:

والتقى حين مات بنرجسة فى كتاب يسوع).

إن تجربة وليد منير على درجة كبيرة من التميز رغم دخولها فى المشترك الشعرى خاصة مع بعض التجارب السابقة عليها مثل تجربة امل دنقل. إنها شعرية هادئة لاتدعى تجاوزاً غير موجود، وإنما تقدم نمطاً يزاوج بين الخصوصية القائمة على الإحساس المأساوى ودمار العالم بطريقة شعرية نقية لم تلتفت إلى أحد عناصر الشعر فقط كاللغه أو الصورة أو الايقاع، وإنما قدمت النص كحالة واحدة بكل عناصره المختلفة. مما حقق لها دوراً لافتاً وسط تجربة الحركة السبعينية فى مصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد مرسى

ألين جينسبرج Allen Ginsberg

«التروبادور الهيبى»

ذات مرة، قال الشاعر **جارى سنايدر** Snyder مازحاً أنه ليس هناك جيل من «البيت» - فهو يتألف فقط من ثلاثة أو أربعة أشخاص، وأربعة أشخاص لا يشكّلون جيلاً. وكان يشير إلى مجموعة صغيرة من الأصدقاء فى نيويورك الذين كوّنوا المجموعة الأولى لكتاب البيت Beat، وكان، كما تؤكد **آن تشارترز** Ann Charters محقا - ففى البداية كانت المجموعة محدودة العدد.. فقد كوّن **جينسبرج** Ginsberg **ولوسيان كار** Carr، وكان كلاهما يدرسان فى جامعة كولومبيا فى ١٩٤٤ أو يطمحان

الين جينسبرج

إلى إيجاد «رؤية جديدة» فى الأدب، نُويّة هذه المجموعة التى تضاعفت خلال فترة وجيزة لتشمل **ويليام بوروز** Bur-roughs **وجاك كيروك** Keruac. وكان أربعتهم مولعين بالأدب ويعتبرون أنفسهم كتابا موعدين، فيما عدا **لوسيان كار** الذى كان، استنادا إلى مذكرات **جينسبرج** عن هذه الحقبة، لا يرضى بأقل من الكمال، ومن ثم لم يكن يعتقد أنه يستطيع أن يمارس الكتابة.

ربما كانت المجموعة الأصلية من الكتاب البيت فى نيويورك صغيرة، ولكن أعضاءها أضافوا إلى صفوفهم أعضاء جددا على نحو مطرد خلال السنوات

القليلة التالية. وفي البداية قام «بوروز» بتعريف الآخرين على هربرت هانك، أفاق «تايمز سكوير» الذي علمهم كلمة «Beat»، وكان موردا لمخدرات ثم استقل نيل كاسادى. وكان صديقا في دنفر لأحد أصدقاء جينسبرج في «كولومبيا». باص «جراى هاوند» إلى نيويورك سنة ١٩٤٦. وأصبح كاسادى (Cassady) صديق كيروك وعاشق جينسبرج، وانضم إلى المجموعة وفي ١٩٤٨، التقى كيروك بروائي ناشئ في نيويورك، جون كليلون هولمز، الذي ساعده في اختيار اسم «جيل البيت» الوعي الجديد الذي كان كلاهما يستشعرانه في البلد. وفي ١٩٤٩، كان جينسبرج نزيل معهد الطب النفسي بكولومبيا لفترة وجيزة، حيث التقى بكارل سولومون Solomon الذي كان يعالج بالصدمات الكهربية بمحض إرادته وقد بدأ سولومون يكتب بعد خروجه من مستشفى الأمراض النفسية. وكان الصديق الذي أهدى إليه جينسبرج مجموعة «عواء» Howl، بعد ست سنوات، وأخيرا، التقى جينسبرج في حانة بجرينتش فيلدج في ١٩٥٠، بجريجورى كورسو Corso، وكان فتى «خريج سجون» في العشرين من عمره يرغب في كتابة الشعر.

وشكّل هؤلاء الكتاب أسرة صداقة استمرت على مدى العمر برغم تشتتهم كمجموعة في بداية الخمسينيات ويقول المؤرخ الفريد كازين أن «البيتس» أوجدوا نوعا جديدا من المجتمع البوهيمي وكانوا «أسرة من الأصدقاء» وجدت بقوة مثل أى أسرة في أواصر محبتهم ومصالحهم المشتركة لمواجهة لامبالاة وعدوانية المجتمع الأكبر المحيط بهم

يحكى كيروك في روايته «البلدة والمدينة» (١٩٥٠)، التي كتبها خلال السنوات من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨، عن بداية صداقته بجينسبرج وكار وبوروز وهانك Huncke، الذين ظهروا في الرواية تحت أسماء مستعارة وتقدم الرواية صورة حية لمناقشاتهم في مقاهى تايمز سكوير، وتعرض واحدة من تجارب جينسبرج المبكرة لنشر «الرؤية الجديدة» في وصف الشارع الثاني والأربعين وكان جينسبرج قد كتب في عامه الأول بكولومبيا إسكتشا عن «صالة العاب» في التايمز سكوير، كان يتردد عليها الأفاقون ومدمنو المخدرات، وقد أطلق عليها اسم «البوركينو» وقد وصفها كما لو كانت تمثل رؤية نبوئية لما بعد تفجير ذرى

وكان ولع جينسبرج بالتلوث الذرى ومرض الإشعاع من أعراض عصره، على أثر تفجير القنابل الذرية في جنوب غربى الولايات المتحدة والمدن اليابانية في الحرب العالمية الثانية وقد جذب «مرض العصر» جينسبرج وأعضاء مجموعة البيت الأولى الآخرين نحو المخدرات، مثل الماريوانا والمورفين والهيروين والبنزدرين، التي شحنت كتاباتهم بالطاقة وأعطت كيروك الإحساس بأنهم كانوا «جيلا من المُسْتَرقين».

ويقول جينسبرج أنهم كانوا يتطلعون في تجاربهم مع المخدرات إلى «نوع ما من «انفتاح الذهن»

يتجاوز عقلانية العلم التى أفضت إلى القنابل الذرية. ويقول **جون سيلون هولمز** «كان عبء جيلى هو معرفة أن شيئا عقلانيا تسبب فى كل هذا «الإحساس أن شيئا قد فلت من السيطرة عليه فى عالمنا على نحو مخيف وخطير - دوامة الموت هذه.. معسكرات الاعتقال التى ثبت أنها كانت جد حقيقية، وانه لم يتمكن أى شىء رشيد أن يضع نهاية لها.. القنابل أصبحت أكبر، لكن السياسات ظلت كما هى. لقد كان عبء جيلى أن يحمل هذا فى خذلان مطلق - الموت الجماعى، والمغالاة فى القتل - ومع ذلك يسعى إلى الحب تحت الأرض حيث تختبىء جميع الأشياء الحية إذا كانت تريد أن تبقى على قيد الحياة فى عصرنا».

ويعتقد **نيد مورجان**، كاتب السيرة الذاتية **لويليام بوروز**، أن بحث «البيتس» عن هوية خارج مجتمع تقليدى جعل الكثير منهم يشعرون بالألفة فى «مجتمع الخارجين على القانون». وقد شرح **بوروز** كيف كان يزور «الروشتات» الطبية المسروقة الخاصة بصرف مخدرات وكيف كان ينشل السكارى فى «انفاق» نيويورك ليحصل على النقود التى كان يحتاجها لتلبية إدمانه للمورفين. وقد أودع **كيروك** السجن كشاهد أساسى لمساعدة **لوسيان كار** فى التخلص من الدليل بعد أن طعن **كار** «**دافيد كامبرر**»، أحد أعضاء المجموعة المبكرة المحيطة بجامعة كولومبيا، طعنه قاتلة. وقد طرد **جينسبرج** من الجامعة وأمضى بعض الوقت فى عنبر الأمراض النفسية بأحد المستشفيات المسيحية بعد أن سمح **لهربرت هانك** بأن يخزن بضائع مسروقة فى شقته.

وتقول **آن تشارترز** أن كتاب نيويورك «البيت» كانوا مجموعة جامحة خبرت الحياة على هوامش المجتمع خبرة ذاتية. وبدفع أنفسهم بمختلف المخدرات إلى الحافة العاطفية وما بعدها، أبدع **بوروز**، **وجينسبرج**، **وكيروك** أعمالا رؤيوية فى الرواية والشعر، عنيت بالترجمة الذاتية (أوتوجرافية)، غير مسبوقة فى الأدب الأمريكى.

وقد أصبحوا الناطقين باسم الأشخاص الذين نبذهم مجتمع التقاليد السائدة، سواء كانوا مدمنى مخدرات، أو شواذ، أو مضطربين عاطفيا أو مرضى عقليين. ولا غرو، أن أول مجلة أدبية تبنت كتابة رعيل «البيتس» الأول، كان اسمها «نوروتيكا» Neurotica. وقد صدر العدد الأول من المجلة فى ١٩٤٨، وتوقفت عن الصدور بعد عددها التاسع فى ١٩٥١.

وقد حددت المجلة الغرض من إصدارها بـ «تنفيذ إدراك الناس أنهم يعيشون فى ثقافة عصابية وأنها تحولهم إلى عصابيين».

ونشرت «نوروتيكا» قصائد **جينسبرج** المبكرة، ومقالات **لهولمز وسولومون**، ومقالات وقصائد وترجمات **لمار شال ماكسلوهان**، **ولورانس داريل**، **وكينيث باتشن**، **وليونارد بيرنستين**، **ومالكولم كولى**، **وأناتول برويارد**. وقد عنيت المجلة، إلى جانب ذلك، بشن هجمات ساخرة شديدة على الفكر السائد الأمريكى. ومن بينها تحليل لاذع **لجيرشون لجمان**، رئيس التحرير المشارك، الذى شرح فى مقالاته التأثيرات الاجتماعية والسيكولوجية الأعمق لشيوع العنف فى الكتب الرائجة، وكتب الجريمة البوليسية وروايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقاليد «الوسترن» Western، الغرب الأمريكى، وكتب الكارتون.

وتعكس محتويات صحيفة نيويورك تايمز، عدد الأحد ١٦ نوفمبر ١٩٥٢، التى نشرت مقالة هولمز «هذا هو جيل البيت»، مزاج امريكا فى تلك الأيام. فمزاج التفاؤل السائد والشعور بالرضا عن الذات فى ظل الانتعاش الاقتصادى خلال السنوات الأولى للحرب الكورية، قد قوضهما الخوف من المد الشيوعى خلال الحرب الباردة.

وبعد نجاح رواية كيروك «على الطريق»، كتب **هولمز** مقالة ثانية اكثر تركيزا بعنوان «فلسفة جيل البيت»، نشرتها مجلة Esquire فى فبراير ١٩٥٨. وفى ذلك الوقت، كانت القوات الأمريكية قد فشلت فى إحراز نصر قاطع فى كوريا، ولم تكن ثقة البلد قوية بالقدر الذى كانت عليه فى ١٩٥٢. وقد اصبح **جيمس دين** و**إلفيس بريسلى** معبودين فى الثقافة الشعبية، وقد لاحظ **هولمز** فى ارتياح انهما كانا فيما يبدو يمثلان التغيرات الاجتماعية الهامة. لم يعد فى وسع امريكا أن تكنس بسهولة غبارها من تحت السجادة، برغم أن القوى المحافظة كانت لا تزال تسيطر على البلد. والنقاد الذين أرادوا الإبقاء على الوضع القائم لاحظوا بانزعاج أن «الانحراف والتجاوز واللامسئولية الاجتماعية» بين الشباب اكثر منها فى أى جيل شهدته السنوات الأخيرة، ويقل بينهم الاهتمام بالسياسة والنشاط المجتمعى والعقائد الدينية الأرثوذكسية.

وفى رده على النقاد، اكد **هولمز** تأكيد **كيروك** أن «جيل البيت» هو أساسا جيل متدين). وأصر على أن كتبا مثل «على الطريق» كانت بشائر التغيير اللازم لأنها عبرت النفاق الاجتماعى. وقال **هولمز** «إن الشىء الذى ميز شخصيات رواية «على الطريق» عن مجرمى الأحياء الفقيرة الصغار والبوهيميون محطمى. الأيقونة الذين شكلوا المادة الخام فى كثير من الأعمال الروائية الأمريكية الحديثة. والشىء الذى جعلهم «بيتا» beat. كان .. إصرار **كيروك** أنهم فى الحقيقة كانوا يبحثون عن شىء، وأن الهدف المحدد لبحثهم كان روحيا. فإذا بدا أنهم يتخطون معظم الحدود، القانونية والأخلاقية، فقد فعلوا ذلك فقط على أمل إيجاد معتقد على الجانب الآخر».

وقد جادل **هولمز** من أجل قبول جيل البيت لأنه كان إفراز عالم ما بعد الحرب، وليس شيئا غريبا على الثقافة الأمريكية. «إنه أول جيل فى التاريخ الأمريكى نشأ فى ظل اعتبار التدريب العسكرى فى زمن السلم من حقائق الحياة المقبولة بالكامل.. وهو أيضا أول جيل نشأ منذ أن أصبحت إمكانية تدمير العالم النووى هى الإجابة الأخيرة على جميع الأسئلة».

وبرغم أن **هولمز** حث قراء رواية **كيروك** «على الطريق» على أن يحتفوا بها احتفاء بالإنجاز الذى مثلته، لأنها تجاوزت «التهكم والبلادة التى تصاحب نهاية المُثل. لم تكن «على الطريق»، التى صدرت فى ١٩٥٧، أول رواية «بيت». فقد سبقتها رواية Go **لهولمز** نفسه (١٩٥٢)، ورواية «مدمن المخدرات» **لويليام بوروز** (١٩٥٣). لكنها كانت الرواية التى يربط معظم الناس بينما وبين «حركة البيت الأدبية» عندما بزغت كجزء من الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثقافية الأمريكية في أواخر الخمسينيات.

وبرغم الدور الرائد الذى لعبه **جاك كيروك** في تاريخ الحركة، وبرغم أنه كتب في الشعر والنثر، إلا انه لا يعرف إلا كناثر مبدع أساسا. وحيث أننى خططت عند إعداد هذه الدراسة لكى تكون جزءا من مشروع كتاب عن «الشعر الأمريكى الحداثى»، نشرت منه أجزاء أخرى متفرقة على صفحات «إبداع»، سأكتفى، فى هذا الصدد بتقديم الشاعر **الين جينسبرج**، قطب حركة البيت الآخر، فى الشعر، الذى لا يزال صوته يدوى بين الشعراء المعاصرين.

الين جينسبرج Allen Ginsberg

ولد **الين جينسبرج** يوم ٧ يونيه سنة ١٩٢٦، فى مدينة نيويورك، بولاية نيوجيرسى. وكان أبوه **لويس جينسبرج**، مدرس ثانوى وشاعر. وكانت أمه، **نعومى جينسبرج**، عضوا بالحزب الشيوعى خلال سنوات الكساد. وقد عانت من سلسلة من أزمات الانهيار العصبى. وعندما بدأ الين يدرس فى جامعة كولومبيا فى ١٩٤٣، بمنحة من «رابطة الشباب المسيحية» YMCA، كان يفكر فى أن يصبح محاميا عن العمال. وفى سنواته الأولى فى الجامعة كان محررا لمجلة ساخرة أدبية باسم «The Gester» (المهرج)، وقد حصل على جائزة «وود برى» للشعر فى ١٩٤٧. كما أوقف عن الدراسة فى الجامعة مرتين، مرة لكتابة عبارة «باتلر بلا خصيتين»، وكان يشير إلى رئيس جامعة كولومبيا **نيكولاس موراى باتلر**، على نوافذ شباك غرفته القذرة بالسكن الجامعى، ولأنه سمح لكيروك بأن ينام ليلة فى غرفته، والمرة الأخرى لاشتراكه كمساعد فى جريمة سرقة بعد أن خبأ **هربرت هانك** بضائع مسروقة فى شقته.

ويعتقد **بارى مايلز** - مؤلف كتاب «جينسبرج: سيرة ذاتية»، ٥٨٨ صفحة، الناشر: سيمون أند شوستر، نيويورك، ١٩٨٩ - أن مفتاح حياة **الين جينسبرج** المتفردة يكمن، بالتأكيد، فى موقفه تجاه الجنون الذى فرضته عليه ظروف الطفولة. فقد كان والده، **لويس**، شاعرا غنائيا محترما ورجلا عاقلا. لكن أمه، نعومى، كانت كما وصفها ابنها بالضبط فى قصيدته اللافحة «قاديش»: دافئة المشاعر، محبة، مريضة بالبارانويا، لا يمكن احتمالها، تؤمن بالعرى بصورة عصابية، تساق من حين إلى آخر إلى مصحات الأمراض العقلية، تعالج بالتحليل النفسى، أجريت لها جراحة فى فصوص المخ، لا حيلة لها. ولكى يكسب ثقة والده، كان على جسنيبرج أن يتصرف بطريقة تنم عن رجاحة العقل، وكان من السهل عليه أن يفعل ذلك، لأنه كان عاقلا ومعافى مثل والده. وحتى يكسب ثقة أمه، كان عليه أن يسهم فى تخيلاتها الوهمية. وقد فعل ذلك أيضا. ولم يكن الأمر أكثر من تعلم طفل كيف يحصل على ما يحتاجه. وقد عود **جينسبرج** نفسه على أن يعيش فى عالم العاقلين وعالم الجنون فى الوقت نفسه.

وكان طموحه المبدئى، عندما التحق بالجامعة فى ١٩٤٣، أن يصبح مثل محام عمالى كان مرموقا فى ذلك الوقت، إرضاء لمُثل أبيه الاشتراكية والليبرالية. ولكن سرعان ما سقط عليه، كما كتب فيما بعد فى قصيدة «قاديش»، انهيار جبلىّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخلاقي، جبال من «الشذوذ الجنسي» وانغمس في العالم السفلي للطلبة الذي عاش عدة عقود نصف مثقف ونصف مجرم وأكثر من نصف مجنون. وكان رفقاؤه يتعصبون للأدب «المنحط»، الأفنجارد، والمورفين، والبنزدرين، والجرائم الصغيرة، وقد اكتظت شقته بالسلع المسروقة. وشغلت مطبخه ماكينة لف سجائر ضخمة، كانت تستخدم في حشو السجائر بالمخدرات.

وذات يوم، وجد **جيسنبرج** نفسه يلوذ بالفرار مع أصدقاء من سيارة مسروقة انقلبت بهم أثناء مطاردة الشرطة لهم. وكان **ليونيل تريلينج**، وأساتذة بكولومبيا آخرون، يضطرون إلى تعبئة الجهود لمنعه من دخول السجن. وقد انتهى الأمر بعدد مذهل من أصدقائه، وبصفة خاصة صديقات أصدقائه، بقتل أنفسهم. وقد خاض ثلاثة من دائرته تجربة قتل شخص ما آخر.

ومع ذلك، لم يغرق **جينسبرج** نفسه، منذ سنوات الجامعة حتى الآن، في هوة الإدمان أو ممارسة السرقة أو العنف أو الانتحار، أو القتل أو الاضطراب. وفي السنوات التي ربما كان فيها معرضا لغوايات النهاية المبهرة، عندما كان في سن لا تسمح بالتسلح بالخبرة أو عندما كان دائما ضحية السقوط في شرك عشق رجال طائشين لم يبادلوه في الغالب عواطفه، كان الوحيد تقريبا بين شلته الذي شغل وظائف في مجالات مثل بحوث السوق. وقد عمل بوكالة أسوسييتيد برس على ماكينة الاستنساخ. وقضى سبعة أشهر في مصحة نفسية، كجزء من حيلة قانونية دبرها البروفسور تريلينج لإبعاده عن قضبان السجن. لكن **جينسبرج** لم يكن حتى مجنونا، ناهيك عن كونه مجرما. إنما كان فقط يختار أصدقاءه وعشاقه من بين أشخاص كانوا مجانين ومجرمين، وقرر أن يحكم عليهم بطريقة مرضية، وله بهم ولهأ لا حدود له. كما عاش مع هذيان أمه حول موسوليني وروزفلت وأسلاك في رأسها وفسره على نحو متعاطف، وكان مجنونا بحبها، كما قال والده.

ويعتبر **بول برمان**، وهو ناقد وأسهم في أنثولوجيا عن شعر الين **جينسبرج**، الطفرات الغريبة التي كان جينسبرج يتنقل بها فيما بين سلامة العقل والجنون، مسئولة عن سمات أفضل شعره المميزة. ويرى **باري مايلز**، مؤلف السيرة الذاتية **لجينسبرج**، أن قصائده الأولى، التي اتبع فيها درب أبيه التقليدي، لم تكن ناجحة تماما. ولكنه فيما بعد، صاغ أسلوبا حول غرائبه - أسلوبا فخما فيما أسماه ضربا من «النفس المفتوح» لأسطر طويلة في بعض الأحيان، مثل **والت ويتمان**، ولكن الأصوات الفردية في هذا الأسلوب كانت أبعد ما تكون عن الفخامة. فقد كان كئيبا إلى درجة تثير الشفقة. ويقول بيرمان أن التضاد بين الفخامة وتكلف الفخامة، بين الصوت الخفيض المتوسل الذي يعلو في بعض الأحيان من أسطو كاسحة ضخمة، وبين نقيق الساكسفون حيث كان ينبغي أن توجد الميلودي، هذا التنافر قد عبّر خير تعبير.

وكان الأثر فاجعا، وفكها. لأن **جينسبرج**، في أفضل قصائده، كان دائما كاتبا فكها بدرجة فائقة، مهما كانت موضوعاته بشعة أو مؤلمة. وقد استقبل جمهور المستمعين قراءاته الأولى لقصيدة «عواء»، في

بيركلى بكاليفورنيا، بالصياح «أخرج» فيما بين السطور، وبصيحات الاستنكار كلما أشار إلى «مولوخ».

وقد أدى حماس **جينسبرج** لرفاقه الضعفاء والخطرين أدى به **وبجاك كيروواك**، إلى إنشاء ميثولوجية لتصاحب الأسلوب. واخترع سماء بأنجم جديدة، على حدّ قول **روبرت دانكان**. وقد تطور الاختراع على مراحل. وفى السنوات السرية المبكرة ارتأى السعى إلى الحكمة ، على غرار **رامبو**، من خلال كل أنواع التجارب المثيرة للرعب، وفيما بعد، أكد أنه قد عثر على الحكمة المنشودة، ورفع زملاءه «الهيبّيين» إلى مصاف عباقرة الأدب، بمن فيهم: **ويليام بوروز** والكتاب الحقيقيون الآخرون، وأيضا الكتاب «الهيبيون» غير الموهوبين، والكتاب الذين كانوا لا يزالون هامشيين.

وكان رد فعل الكتاب الآخرين الذين لم يسبغ عليهم عباءة العبقرية عنيفا وقاسيا، فاتهموه بالعته، وترويج نفسه كشاعر. ولكنه، فى الحقيقة لم يكن يروج لنفسه بقدر ما كان ينفس عن حماسه لأصدقائه. وقد وقع جينسبرج بالصدفة، فى أثناء حملته المشحونة بالعاطفة بالنيابة عن رفاقه، على مرحلة أخرى من الميثولوجيا، فى بداية ١٩٥٨.

لقد أصبح «العباقرة ذوو رءوس الملائكة» مشروعا لنشر «نعيم الحب» بين الجيل الأصغر سنا. وبطبيعة الحال، حققت هذه الفكرة، وهى أبعد أفكار جينسبرج احتمالا، نجاحا على مستوى العالم. واكتشف الشاعر، أن الصوفية فى الأساس، وحب التلقائية، و«الألعاب النارية الجنسية فى احتفالات الرابع من يوليو»، (حسب عبارة سول بيلو)، والاعتقاد بأن المجانين يتمتعون ببصيرة نافذة وأن العقلاء عميان، والخوف المرضى من وكالة المخابرات المركزية (سى أى. إيه)، المؤامرات التى تبين وجودها فيما بعد، وعبادة النشوة والرحلات الطويلة بالسيارة . وباختصار، كل الأشياء التى جهد **جينسبرج** للتعبير عنها، باستثناء الاكتئاب الأسر والوعى بالذات الكوميدى . أصبحت فجأة مفتاح التاريخ.

وتحلق الأتباع حول الطلائع، واتسعت دائرة الأصدقاء لتضم الأحياء. وظهرت «يوطوبية سياسية». وظل عدد الأتباع يتزايد، حتى أجرى **جينسبرج**، فى نزوة طارئة، مكالمة تليفونية للبيت الأبيض، ليشرح آراءه حول حرب فيتنام، وقد تلقى المكالمة **هنرى كيسنجر**.

ولنا عودة قريبة لاستكمال ما بدأناه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناجح جفام

ابن عربى فى كتابة الغربة :

«وطُول مُقام المرء فى الحىِّ مُخلِقٌ
لديباجَتَيْهِ فاغتَرِبْ تَتَجَدَّدِ»

(أبو تمام)

إن الصمت الذى يلقاه الأدب العربى - وخاصة المغاربى - المكتوب بالفرنسية من طرف النقاد العرب يبعث إلى الكثير من التساؤلات عن كيفية الكتابة بلغة أخرى وعن علاقتها بالثقافة العربية ومدى انتمائها إليها، وعن مشاركتها وتأثيرها فى الحياة الأدبية والحضارية. لقد نسيت لغتنا العربية أو تناست أن تتضمن دراسة هذا الميدان. فهل هذا يعنى رفضا لوجود هذا الأدب ورميا به فى متاهات اللامبالاة والتعالى؟ هذا يدل على أننا أمام ظاهرة تحرك حساسة فى ذواتنا العربية. ويؤكد لبسا يهز عصبيتنا الراسخة. فلم لا نقف إذا عند مكمن اللبس عسى أن نلمح ما تفيده حقيقة هذا الأدب المتغرب؟

دراستنا هنا ستتناول رواية الكاتب التونسى عبدالوهاب المؤدب «فنطاسيا»[1]. وستحاول اقتفاء أثر الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى فيها. ووقوفنا أمام وجود أثر عربى إسلامى كبير فى رواية بالفرنسية يجعلنا وسط الإشكالية التى بسطناها، وربما يضيف إليها تعقيدا: كيف الحديث عن تضمن نص بلغة غير عربية لمرجع عربى إسلامى معين؟

مرجع الخلق

إن حضور ابن عربى فى كتاب «فنطاسيا» يبرز منذ الفصل الأول كمؤسس أساسى لحركة الكتابة بداية الرواية هى بداية الخلق باعتبارها كتابة وإعادة كتابة. فكرة الخلق الجديد تقود النص فى رسم ظهور وجوده تبعا لحقيقة الشىء فى خلقه وتعلق وجوده بأمر التكوين: «كن»، والشىء يتجلى مارا من حضرة إلى حضرة وجود أخرى فى حركة أزلية تبقى بين الغياب والظهور. هكذا تؤكد الكتابة منذ انطلاقها على حقيقتها تعبيرا عن قوة الخيال - أو الفنطاسيا، حسب تعبير الكندى[2] - وقدرة عين القلب على مشاهدة التقليب الذى يلبس مرور الخلق من وجود إلى آخر فى أبد البقاء[3]. نحن هنا أمام بعض الملامح لحضور ابن عربى مفكرا تتأصل من خلاله رواية المؤدب. لكن من الأجدر أن نبدأ برصد وجود ابن عربى باعتباره شخصية حية فى فضاء الكتابة.

تبرز حياة الشيخ الأكبر عبر تذكير بمحطاتها الرئيسية؛ وقبل المراجعة علينا أن نلاحظ أنه يرد مباشرة بعد استشهاد كثيرا ما يذكر على كدى النص، امراً بالغربة: «كُن غريباً بين الغُرباء» (ص ٥٥). والغربة هنا تبدو بمعنى مختلف عن معنى البعد وفراق الوطن: الغربة تشمل الحياة الإنسانية بأكملها، هي الوجود وتجربة الذات في بحثها عن الحقيقة، حقيقتها: «كن غريبا بين الغرباء الحياة في هذا العالم غربة ترمي بكم في التيه» (ص ٥٥): مباشرة بعد هذا الأمر وهذا التعريف تكتب مراحل حياة الشيخ الأكبر وكأنها أحسن مثال على ماسبق ذكره، فهي غربة كبرى و تجوال متواصل، تيه.وسياحة مستمرة محطاتها لقاءات قصوى، وآثار ترفع الذات إلى أعلى مراتب الوجود.

كيف يعرف ابن عربي السياحة؟

«والسياحة هي الشيء في الأرض للاعتبار برؤية آثار القرون الماضية ومن هلك من الأمم السالفة»[٤]. «والسياحة الجولان في الأرض على طريق الاعتبار والقربة إلى الله لما في الأنس بالخلق من الوحشة [...] وإن كان ذلك أنسا في الظاهر فهو استيحاش في الباطن، من حيث لا يشعر طالب السياحة السايحة أنه ما دعاه إلى ذلك إلا الوحشة، بعد وقوفه على ما تنتج له السياحة، وذلك أن الله خلق الإنسان الذي هو آدم وكل خليقة على صورته، نفى عنه المماثلة فقال أنه ليس كمثله شيء وسرت هذه الحقيقة في الإنسان فإذا جنح إلي الله وتاب استشرفت نفسه على هذه المرتبة، أعني نفي المثيلة،فلما رأى أمثاله من الناس غار أن يكون له مثل كما غار الحق أن يكون من ينسب إليه الألوهية غيره، فاستوحش من المخلوقين وطلب الانفراد بذاته من أمثاله حتى لا يبقى له أنس إلا بذاته وحده ولا يرى له مثلا»[٥].

السايحة إذا هي عبور الأرض بعيدا عن المسالك الظاهرة والارتباطات الخارجية؛ هي نشاط العارفين من أهل الله الأولياء.[٦] نشاط يجعلهم يتحركون للوقوف عند مظاهر الذات الجلية وايات الوجود والآثار المخفية هذا المعنى للسياحة هو بالضبط الذي تعنيه أسفار ابن عربي كما يرويها كتاب المؤدب: غربة الشيخ الأكبر هي «بحيث روحي مسجل في الطريق» («فنطاسيا»، ص ٥٥)؛ وطريق ابن عربي أنارته درجات واضحة في سلم العلو نحو تحقيق الذات: في فاس، يتحقق من صفته كخاتم الأولياء ووارث الأنبياء، ويعيش معراجه لاحقا بأرض النور؛ في بجاية، يرى نفسه معانقا النجوم وجميع حروف الأبجدية؛ في تونس؛ يظهر له الخضر صاحب موسى ماشيا على الماء؛ وفي تونس دائما، ترعد صيحته وهو يدخل «أرض الحقيقة» وتبان له «أرض الله الواسعة»، دعوة متجددة للسفر تفرض تعريفا آخر للأرض ولعبورها. إنها أرض الغربة والسياحة، أرض الوحي المتواصل والخلق الجديد، أين يكون الحضور أبدا كمع الحضرة الكلية: «ولما دخلت هذا المنزل [منزل الأرض الواسعة] وأنا بتونس وقعت مني صيحة ما لي بها علم أنها وقعت مني، غير أنه ما بقي أحد ممن سمعها إلا سقط مغشيا عليه»[٧]. ولهذه الأرض البقاء، ها هي الأرض التي تقبل التبديل، ولهذا جعلها مسكن عباده ومحل عبادته. والعبد لا يزال عبدا أبدا فلا يزال في هذه الأرض أبدا، وهي أرض معنوية معقولة غير محسوسة وإن ظهرت في الحس فكظهور تجلي الحق في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصـــور وتجلى المعـــانى فى المحسوسات . ولا تظهر المعانى فى الصور الحسية إلا لقصور بعض النفوس عن إدارك ما ليس بمادة، فإذا كان متضلعا من المعرفة بالله لم ير المعانى فى مواد ولا رأى المواد فى غير نفسها فأدرك كل شىء فى شيئيته وهذا هو الإدراك الذى يعول عليه»[٨]. هكذا يعرف ابن عربى هذه الأرض التى قضى حياته فى عبورها، أرض هى مأوى الذات العارفة الساعية نحو جملتها: إنها مساحة القرامة التى يتجلى فيها كل شىء أيه.

وتتواصل رحلة ابن عربى شرقا استجابة لأمر الالتحاق ببلاد الرسول بعد زيارة ضفاف النيل يصل إلى مكة، حيث يلتقى بنظام «عين شمس»، «من العابدات العالمات الزاهدات شيخة الحرمين»[٩]. وفى دمشق، يدرس مصحوبا بيحيى صاحب عيسى وفى قونيا، يراجع الفكر الإغريقى والمسيحى والوثنى.

هذا ما تذكر به رواية المؤدب من سياحة الشيخ الأكبر. لكن هذه الرحلة تتواصل فى مخيلة الكتابة وكأنها تبرهن على لانهائية السياحة الروحية مهما توقفت سياحة الجسد: «وكان يمكن لسفر ابن عربى أن يتواصل، انطلاقا من المرسية، إلى ما وراء اصفهان [...]، حيث كان ممكنا حسب قانون الضيافة إثبات المبدأ الذى يدعوك أن كن هيولى فى نفسك لصور جميع المعتقدات» (ص ٦٥). بهذا الاستشهاد بكتاب «فصوص الحكم»[١٠]، يبو المعنى الأخير لحياة ابن عربى وأعماله: الحقيقة لا تقال ولا يمكن لمعتقد واحد الإلمام بها. هكذا تبرز نتيجة سياحة الشيخ ببعديها الجسدى والروحى، سياحة تفتح أبواب البرزخ، عالم الخيال الذى تجمع فيه المعتقدات وتتساوى فى بحثها عن الحق. وهذا ما أدى بعبد الوهاب المؤدب أن يسيح بفكره بين فلسفة البيين/ ياتغ الطاوية، والإسم الأعلى الذى لا ينطبق فى اليهودية، وكثير كمن التجارب المختلفة الأخرى الراغبة فى رسم حدود الذات الكلية.

السياحة وتاسيس الذات:

إن الذى يجب إدراكه والاستفادة به من هذا العرض هو بالضبط ما يتجاوز شخص ابن عربى، أى هو ما يفيد التجربة الذاتية كما تبرزها كتابة «فنطاسيا» عبر المحاور الثلاثة التى تنير مسيرة الروای: سياحة هى حركة مستمرة واختبار النفس واختراق للمكان والزمان، هى عبور متواصل لأرض الله الواسعة التى تسير على الواحها الذات الخلاقة بحثا عن أسرار حقيقتها وآثار وجودها وبهذه السياحة فى أرض الله الواسعة يكون الاعتلاء إلى الحال الأعلى إلى ما وراء اختلاف الصور، بعيدا عن الارتباطات الأرضية والعلاقات السطحية.

ولكن ما أهمية هذا الحضور الأكبر القديم فى الكتابة الحديثة ؟ كسف يخدم النص؟ وما علاقته بسيرة الروای فى «فنطاسيا»؟ إن هذا الحضور الراسخ الظاهر فى جسم نصوص الرواية يدعو إلى درسه بالمقارنة بينه وبني حضور شخصيات أخرى فى النص، وخاصة شخصية الأب، وهى الوحيدة التى تبدو كأنها لا تظهر إلا لتختفى. بضع صفحات ترسم أشكال الأشتباك بين الراوى وأبيه، اشتباك تضفى على عقدة أوديب كما أبرزها علم التحليل النفسى . معنى معروفا، إذ تعكس العلاقة العائلية حين يظهر الأبن معلما أباه، هذا الذى يزوره على أرض «الغربة الإدارية»، لقاء حقيقته فراق. حديث الأب يظهره قابعا لا يزال رغم العمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى عقدة أوديب، عاجزا عن الانعتاق من «سبات الأمومة الشتوى»: «هذا ما كنت أحاول أن أعلمه إياه، بينما كان يوضح علاقته بالجنس الآخر من خلال الاختيار المستحيل بين زوجته وأمه» (ص ١٠٣). ويتراجع الأب فى جنون الطفولة الدائمة، ويغيب عن أفق الكتابة فى قرب الوقت نفسه الذى تظهر فيه أسماء أجداد «كشجرة جذورها تتغذى من التراب الذى بنى قرب أبيت الجليل» (ص ١٠٤).

إن غياب صورة الأب من سيرة الذات التى تصورها «فنطاسيا» تجعلنا نبحث عن معوض لها، عن حضور يقتفى أثره الراوى كمثال يسمح باعتدال شخصيته مسيرته الذاتية. ولابد لنا من اعتبار **ابن عربى** أبا روحيا خاصة أن التطابق واضح بين سيرة الراوى وسيرة الشيخ الأكبر الذى ترك: البيت والعائلة وهو بعد شاب (ص ٥٥).

بإمكاننا إذا أن نعتبر مشاركة **ابن عربى** فى كتابة **المؤدب** رسما لمثل الأنا بالنسبة لراوى؛ إنه المثال الذى يحتذيه، والمرجع الذى يتجاوب معه. هذا ما يدل عليه مثلا هذا التساؤل الذى يبرز غرابة شعور الانتماء إلى زمن آخر، ماض: «لماذا أرجع إلى الوراء، وأذهب متجولا فى أزقة الموسيقى فى نهاية القرن الثانى عشر؟» (ص٣١). وكثيرا ما تتطابق مسيرة الرواى مع مسيرة الشيخ الأكبر، رغم بعد المسافة الزمنية بينهما: السفر صعودا فى متحف الفن الحديث بباريس يعيد شكل معراج **ابن عربى** (ص ٨ - ٩٤)، مشاهد تجربة الحب تدور حسب المفهوم الأكبر (ص ١٨١..)، وكذلك الحديث عن الجنة والنار، والصورة والخيال (ص ٣٥، ٣٧..) وقراءتنا لرواية **المؤدب** تقع على أثر قراءة أخرى، قراءة الكاتب لابن عربى: «فى ابن عربى أبحر. أبتهج بقراءته. [..] أنا مجابه بهذا، يناسبنى تتقاذفنى أمواج هذا الهذيان الرهى» (ص٤٠). هكذا تهتز نفس الكاتب - الراوى فى علاقتها **بابن عربى** الذى يتضح أنه المحرك الأساسى للكتابة: مثال للخلق ولتأويل الخلق.

بالمقارنة بين المسيرتين. نلاحظ إذن وجود المبادىء نفسها والنفس نفسه (يهز الكيان بحثا عن حقيقة الذات فالسياحة، خاسصة، بارزة فقى سيرة الرواى من خلال عبوره لأماكن عديدة (باريس، تون، إيطاليا، تريا، إسبانيا...) وعرضه لتاريخ القرون الماضية وللحاضر المنحط وتبرز هذه الحركة أساسا فى الفصل الأخير من الكتاب، فى الرجوع الإشكالى لمسقط الرأس. هنا، يكشف الراوى بلده من جديد بعيون «أوروبى» (ص٢١٠)؛ لكن التساؤل الذى يتضمنه النص يدعونا إلى قراءة أخرى لهذا «الرجوع»: «هل يمكن لهذا السفر أن يكون سفر عدم الرجوع؟» (ص ٢٠٨)؛ ذلك أننا هنا أمام اكتشاف لمكان يشى فيه «بوضوح الغريب» (ص٢٠٨): هكذا تصبح أرض الولادة أرض اكتشاف متجدد وسياحة، و«لامبالاة» الراوى تجعله يعيد النظر إلى طفولته: ألم يكن عبوره المدينة العتيقة فى طريقه إلى المدرسة بداية لتجربة الغربة، فراق أول لحجر الأم، خروج مرعب يرمى بالطفل وحيدا فى عالم جديد غريب؟ المسافة التى يجعلها الراوى بينه وبين أرض ولادته تمكنه إذا من القراءة الهادئة فى سبيل المسك بحقيقة ذاته وسيرته؛ هذا ما تسمح به السياحة بصفتها عبور للعالم وقراءة تأويلية لخفاياه. تصبح إذا أرض الطفولة، فى هذا «الرجوع»، مرحلة فى مسيرة الغربة، كعادته حيثما كان، يسيح الراوى هنا، وهنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ايضا يتجلى تأثره بالشيخ الأكبر: إذ ها هو يضع خطوته فى آثار خطوات المسافر السابق، ابن عربى الذى عبر نفس الأرض فى غربته القديمة: «كغريب قادم من زمن آخر، أرفع مع كل خطوة، نثار غبار فى إحد المقابر العالية التى تنظر إلى البحر، باحثا عن قبر الولى الذى كانت حكمه توقظ العنقاء، والذى أصبح ابن عربى قريبه على الربوة الخضراء فى البلدة الزهراء، قبل أن يجعل له مدحا روحيا مدرجا فى افتتاحية مؤلفه الكبير» (٢١١). التناص يبدو هنا فى تضمن الكتابة لبيتين من القصيد الطويل الذى افتتح به ابن عربى كتاب «الفتوحات المكية»:

«إن الذى مازلت أطلب شخصه
الفيته بالربوة الخضراء
البلدة الزهراء بلدة تونس
الخضرة المزدانة الغراء»(١١)

لكن المرجع الذى يبعثنا إليه النص، بالإضافة إلى هذه الأبيات، هو شخصية الولى عبد العزيز المهداوى الموجود ضريحه بمقبرة سيدى عبد العزيز بالمرسى: و«الحكم التى كانت توقظ العنقاء» تذكر ببيت آخر من القصيد نفسه الذى يفتتح كتاب ابن عربى:

«وإذا أتاك بحكمة علوية
فكأنه ينبى عن العنقاء»

أليس هذا أحسن مثال للسياحة يمدنا به عبد الوهاب المؤدب سائحا بحثا عن «هذا الأثر الرائع» (ص٢١١)؟ أليست الحركة الأكبرية التى يحاول رسمها على أرض ولادته حتى تظهر من جديد، هى نفسها الآثار النيرة المستورة تحت ركام حاضر منحط؟

الخلق الجديد والكتابة باللغة الأخرى:

هكذا تتداخل الحركات والنصوص والآثار لتمكن الراوى من تحقيق ذاته وإثباتها فى مسار الخلق الجديد إن «يقظة العنقاء» تحدث فعلا كآخر تجربة تنقلها الكتابة: «أمعن النظر فى الشمس. نظرى يعبر نارا كلية. عيناى الدامعتان تخترقان وتتبعثران فى الطيف الذى يقسم الذرات. رؤيتى تتحلل. [...] بعد حمام اللهب هذا، تدخل عيناى العمى قبل أن تسترد رؤية متحسنة» (ص٢١٢). ما العنقاء هنا إلا رمز للتجربة القصوى، تداخل الحياة والموت، تفاعل مع النور الأبدى، شمس الشرق، هكذا تبرز حقيقة الانقسام الذى يكون وحدة الذات، خلق وحق، ذات تخترق الحدود الأخيرة وتحترق بنور الخيال: بانفصالها (أى باغترابها) تكون الولادة المتجدد، أى باتصالها بالقديم الحى أبدا فى عمق الكتابة.

هنا يمكننا التطرق إلى مسألة الكتابة باللغة الأخرى ومفهومها فى تجربة عبد الوهاب المؤدب. «ر ما قيل، عناما يعبر عنه بلغة أخرى، مكرس لولادة جديدة، رغم عدم خضوع ما هو رمزى للاختلاف اللغوى» (ص ٦٠). هذا ما يقوله النص ويثبته من خلال تضمنه لمصادر حضارتنا الأساسية وربطها بتجارب فكرية أخرى، عن طريق كتابة تندرج ضمن أحدث الإنتاجات الأدبية، فهل سنبقى معتكفين فى النقاشات السلبية والثلبية، متعصبين للغة رغم عجزنا عن فرضها على مسرح العالم حيث يقر مصيرها تبعا لمصيره، أم سنبتهج ونحن نلاحظ الولادة الجديدة لمراجعنا المنسية، ومقدرتها على بعث نورها فى لغة الغربة؟ إن الكتابة بالفرنسية ليست كتابة فرنسية، ولا عربية فى الوقت نفسه: إنها كتابة تؤسس الذات وتوصلها فى ينابيع أصولنا الحية؛ إنها مشاركة فعلية فى مركز العصر المتحرك، متمسكة بمرجعيتها الذاتية(١٢).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إننا بهذه الدراسة ومن خلال رصد أهمية ابن عربي في تجربة الكتابة الحديثة، حاولنا تبيين حقيقة الغربة كانفصال واتصال، كفراق ورجوع أخر يواصل منجزات الفكر الخلاق في عمق الذات المبدعة المتحررة منعقدة الجماعة ومن خطر الموت الحضاري: «حاملا الحداد، ها أنا أواصل طريق غربتي في حقيقته المعاصرة، عبر انعطاف عمودي، عابرا البحر الهائج، مقتربا من أراضي الشمال، حاملا في القلب آثار ابن عربي والسهروردي، آثار العهد الامبراطوري، الآن في باريس» (ص ٧٢٧١) هنا الخلاص، في الاستجابة للأمر (اعترب)، في انتظار الأمر الأخير: «واقترب»

الهوامش:

١ ـ عبد الوهاب المؤدب: «فنطاسيا»، دار سندباد، باريس، ١٩٨٦

A. Meddeb, phanyasia, éditions Sindbad, Paris, 1986.

٢ ـ «التوهم ـ « الفنطاسيا، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها» ويقال: الفنطاسيا، هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء، المحسوسة مع غيبة طينتها» ـ الكندي، «رسالة في حدود الأشياء ورسومها»

٣ ـ «ومن طلب الأمر من غير طريقه فما ظفر بتحقيقه، وما أحس ما قال الله تعالى في خلق العالم وتبدله مع الأنفاس «في خلق جديد» في عين واحدة، فقال في حق طائفة، بل أكثر العالم، «بل هم في لبس من خلق جديد» فلا يعرفون تجديد الأمر مع الأنفاس». ابن عربي، «فصوص الحكم»، ط ٢ ١٩٨٠، دار الكتاب العربي، بيروت

٤ ـ ابن عربي، «الفتوحات المكية»، المجلد ٢، ص ٣٣

٥ ـ المصدر نفسه، ص ٢٩٣

٦ ـ «فنطاسيا»، ص ٥٣ «الولاية تحصل مرورا بإقامة تبعدك عن تراثك» «الغربة تقيم الولاية تبعا لوضع بلا جذور، ولا مستقبل»

٧ ـ ابن عربي، «الفتوحات المكية»، ١ ص ١٧٣

٨ ـ المصدر نفسه، ٣، ص ٢٢٤

٩ ـ ابن عربي، «ترجمان الأشواق»، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٧

١٠ ـ ابن عربي«فصوص الحكم»، ص ١١٣ «فإياك أن تتقيد بعقد مخصوصوتكفر بما سواه فيفوتك خير كثير بل يفوتك العلم بالأمر على ما هو عليه فكن في نفسك هيولى لصور المعتقدات كلها فإن الله تعالى واسع وأعظم من أن يحصره عقد دون عقد فإنه يقول «فأينما تولوا فثم وجه الله» وما ذكر أيمانهم أين وذكر أن ثم وجه الله=، ووجه الشيء حقيقته

١١ ـ ابن عربي، «الفتوحات المكية»، ١ ص ٧.

١٢ ـ «وبما أننا في وضع متراجع وضعيف، يجب أن نكون أكثر حنكة، يجب أن نتفادى المواجهة ونناور [ ] ثمة حاجة ملحة للتخلي عن مسألة الهوية، سواء بالنسبة إلى الذات أو بالنسبة إلى اخر [ ] خلاصة الأمر هو أن نعرف كيف نكون «حديثين قطعا». وهذا لا يعني الانقطاع عن القديم إن العلاقة مع القديم، وليس مع الماضي، تحمل في ذاتها حيوية ما، فالقديم ليس هو الماضي إنه كمل ما هو حي في الماضي وفي ما يتعلق بالثقافة العربية الإسلامية، تكمن حيوية القديم فعلا في التصوف، ليس لأسباب جمالية وشعرية موجودة فيه أصلا، وإنما لأن الذات تحققت في التصوف، وحققت سيادتها وحقيقتها بوصفها ذاتا منقسمة [ ] ضمن هذا الأفق الذي تحقق فيه الإنسان، داخل التصوف، نجد أنفسنا في قلب الحداثة متفقين مع الذات كما أعيدت صياغتها وفقا للتأويل المعاصر، ولعلم التحليل النفسي بالأخص». عبد الوهاب المؤدب، «بعيدا عن سم الهوية» مجلة «مواقف»، عدد ٦٧، ربيع ١٩٩٢، ص ١٨ (ترجمة عيسى مخلوف)

رسالة الأردن*

محاكمة فنان وشاعر

تحية وبعد،

فإن رابطة الكتاب الأردنيين تهديكم تحياتها، ويهمها أن تضعكم في صورة ما حدث مع الزميل الشاعر والفنان التشكيلي مروان العلان، عضو الرابطة؛ وعضو الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب وعضو رابطة التشكيليين الأردنيين، قياما منها بواجبها بها في الدفاع عن الحريات الثقافية وحقوق التعبير لكل كاتب أو فنان، وإيمانا منها بأن أي مضايقة أو إيذاء يتعرض لهما أي كاتب أو فنان بسبب معتقداته أو ممارسته التعبير عن هذه المعتقدات بالكتابة أو الرسم أو أي وسيلة أخرى، إنما يشكل اعتداء لا على الشخص نفسه فقط بل على جميع الهيئات والمؤسسات الثقافية والفنية وأعضائها، واعتداء على الثقافة والفن في الوقت ذاته.

لقد افتتح الزميل المذكور، وتحت رعاية أمين عام وزارة الثقافة معرضه التشكيلي العاشر (نص على جسد) عرض فيه لوحة واحدة بتاريخ (١٩٩٤/٧/٢٩) في جاليري الفينيق للثقافة والفنون واتفق مع إدارة الجاليري، حسب ما كتب على ملصق المعرض، أن يستمر العرض حتى (١٩٩٤/٨/٦) ووعدته هذه الإدارة بتمديد فترة العرض إن لم يكن هناك معارض لاحقة على برنامج الجاليري، إلا انه في (١٩٩٤/٨/٣) فوجئ بإدارة الجاليري تعلمه بقرارها إغلاق المعرض بسبب احتجاجات واعتراضات على مضمون اللوحة وعلى النص الشعري المرفق بها، ثم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* هذه الرسالة وصلتنا مادتها في هيئة بيانات واحتجاجات وتعليقات منشورة في الصحف بالإضافة إلى رسالة موجهة إلى رئيس التحرير وقد اخترنا من هذه المادة بيان رابطة الكتاب الأردنيين، بالإضافة إلى نص القصيدة التي اثارت الجماعات الإسلامية في الأردن وتسببت في إغلاق معرض الفنان وتقديمه للمحاكمة.

قامت الإدارة بإنزال اللوحة فى (١٩٩٤/٨/٤) وتم إغلاق المعرض، وبعد مضى شهر على الحادثة استدعى الفنان المذكور فى (١٩٩٤/٩/١٤) إلى مكتب للأمن الوقائى/ الشميساني حيث تم التحقيق معه فى موضوع المعرض واللوحة والنص وكتبت إفادته. ثم نقل إلى مكتب أمن وقائى العاصمة/ العبدلى ليعاد معه التحقيق وسط سيل من الشتائم والإهانات والإساءات، وبقى محتجزا حتى الحادية عشرة ليلا ثم أطلق سراحه بكفالة مالية عالية ليعود فى اليوم التالى، حيث حول إلى نظارة شرطة العاصمة، ثم أرسل إلى المدعى العام الذى وجه اليه تهمتين هما: المساس بالشعور الدينى والتعرض للآداب العامة. وطلب المدعى العام إطلاق سراحه غير أن شرطة العاصمة رفضت تنفيذ الطلب وإعادته الى النظارة، كما رفضت كفالته، وصباح السبت (١٩٩٤/٩/١٧) حوله المدعى العام إلى قاضى صلح عمان الذى أمر فورا بإيداعه سجن الجويدة رافضا اى كفالة له.. وفعلا أودع السجن حيث تعرض للمزيد من الإهانات والشتائم والمعاملة القاسية والمؤذية، وفى اليوم التالى قبل رئيس محكمة الاستئناف كفالته وأطلق سراحه حتى موعد جلسة المحاكمة فى (١٩٩٤/٩/٢٦).

إن رابطة الكتاب الأردنيين، وهى تضعكم فى صورة ما حدث مع الزميل لتستغرب أشد الاستغراب مثل هذا السلوك من قوى الأمن الوقائى فى بلد يفترض أن يتمتع أهله بالعيش فى ظل الديمقراطية وحرية التعبير، وتشجب هذا الاعتداء على حرية الزميل وحقه فى التعبير عن مشاعره وأفكاره تحت أى شعار، علما بأنه برىء من التهمتين الموجهتين إليه، لذا تهيب الرابطة بكم الوقوف مع الزميل فى محنته التى يتعرض لها وعمل ما يمكن عمله لمواجهة هذا الاعتداء الذى يشكل سابقة خطيرة فى محاكمة الأعمال الفنية التشكيلية، وحتى لا يتحول شعار الديمقراطية إلى هيكل من الورق لا روح فيه، يعيد حياتنا إلى ما كانت عليه فى الفترات المرفية السابقة، من حجر على الآراء ومصادرة للحريات.

واقبلوا الاحترام ، ..

●

نص على جسد

عثر على هذا النص على قارعة الطريق الموصل بين الجسد والجسد

سبحان من أسرى بنا
نحو الجسد
وهنا علّمنا الصّلاة
انّن إننن فى الناس يأتيك المدّد

وأرفع اشارة من أرادَ العيش
فى الجسدِ العتيق
لكى يدور بنا الأمدْ
اخلع غطاك عن صريح العشقِ

احرمْ دونما شيءٍ
وعرٌ الروح من كل الزبدْ
لبيك يا جَسَدَ اللقاء
إنى اتيتك واحداً متوحّداً

لبيك يا ذاك الأحد

إنى نويتُ الحج للجسدَ الذى يمتدّ
من روحى.. إلى أبد الأبدْ
فاضت بحار الطاعنين الشوقَ
وانكتم الهسيسُ مواراً خلف الطوايا
لبيك إذ نشفت دموعى
وتلكأ الضوءُ المسَيجُ إذ وَعَدْ
لبيك يا ذاك الجسدْ..
غادرْ صحارى القادمين من اليَباسْ
نحو الشمال البوصلة
ورذاذ شعركِ همسةٌ
وطقوس هذا الحج
تبدأ حين تبَاشر الذكرى استدارتها
توّزع سكّرَ اللفتات

من كفّ الصَّمدْ..
لبيك يا لون الصَمَد...
لبيك يا جسدَ الثناءِ
فى توحّدك البقاءُ الحرُّ
والريحُ الأليفةُ والسّند

هذا هو الجسد الحرام
يمرّ فى أفق الضجيج

يحوّش الأيام أشتاتاً...
ويدلّك الأشجان مشهوقاً....
أوّاه يا ذاك البلدْ
لما ادلهم الشوق
أسدل جرحَه الكابى عميقاً...
وتوهجت خطواته نحوى
كما حزن الثكالى بالولدْ

لا تفتقدْ لغتى
وشارك فى إذابتها الجليدَ
عن الشجون
علّق ـ كما فعل الذين مضوا ـ
تعويذةً
مكتوبة بدم الذين تجاوزوا
حرف البداية
وهناك تبتدىء الطقوسَ
وتنثنى للريح اشواق التَصعد
يا أبى...
املأ كؤوس الامتحان لمن نوى
الإسراءَ فى غيبِ البددْ
اتعيد نسج الصوت مخنوقا
يلوّنه الصّهد....؟
سبحان لونك
اذ يهيم على الكلام المفتقد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيبوب علاونة

وجوه مروان قصاب باشي وأنثوثته

مازن مروان قصاب باشي من سوريا إلى ألمانيا في منتصف الخمسينيات بعد دراسة الأدب العربي في جامعة دمشق لمدة عامين. بدأ دراسة فن الرسم في أكاديمية الفنون في برلين وقت بلغ الآن الستين. في بداياته كان يدرس الرسم على أستاذه المعروف، «شان تريير» الذي كان يمثل المدرسة التاشية ـ Tachisim «البُقعية» ولم يتأثر بهذا الاتجاه إلا قليلا جداً. يعمل مروان الآن خلفا لأستاذه في المعهد نفسه أستاذا لفن الرسم. بدأ في أثناء الدراسة رحلة البحث الشاقة عن أسلوب في الفن يلائم نفسيته وخلفيته الشرقية وجذوره العربية الإسلامية.

وسرعان ما استطاع ان يقبض على طرائف فن الرسم وأن يؤالف بين المختلف ويلائم بين الأضداد والتناقضات ويطور أسلوبه ويحدد مواضيعه.

ومن الواضح ان المدرسة التعبيرية كانت أقرب إليه من تيار (البُقعية). فمروان هو فنان مراحل كما يقول هو عن نفسه، ولكن يبقى هذا الإلحاح للبحث عن ماهية ـ الإنسان ـ تشكيلياً وإخضاعها لفنه، هو أساس الأساس في سائر مراحله.

بدأت عند مروان مرحلة الرءوس ـ الوجوه من عام ١٩٦٨ إلى عام ١٩٧٨. في الرءوس ـ الوجوه ترى تعابير الوجه التي تظهر بوضوح في الصورة المضخمة جداً التي يمكن التعرف عليها عن قرب دون غموض. اللهم إلا الغموض الذي يحمل الوضوح التعبيري، وفيه القلق الذي يتراوح بين الغموض والوضوح.

في عام ١٩٧٣ حدث تحول في إنتاج مروان إذ بدأ يبحث عن مظهر للإنسان من خلال تناقض الشعور والأحاسيس. لقد ركز مروان في هذه الفترة على رسم الوجوه. إذ كان يرصد من خلال الموضوع وجه الإنسان في تحولاته التي تكاد لا تحصى. ونادراً ما اجتمع في الوجه كل هذا العمق الهائل في التعبير والامتداد والغوص في الطبقات الداخلية، وبالتالي في أعماق الحقائق ـ هكذا يقول يورن ميركوت ـ الناقد وأستاذ فلسفة الفن.

في الفترة الأولى في مرحلة الرءوس ـ الوجوه، أي المرحلة التعبيرية الأولى في تطور مروان، بعد المرور في مرحلة الانطباعية التي خلفها وراءه، كانت الوجوه عنده تستحوذ على سطح اللوحة كلها، ثم صار الوجه هو الحافز والأساس للعمل الفني. في هذه المرحلة كان يرسم الوجه فيجعل منه مشهداً مزدوج الإيحاءات فيه الأسرار والشعور والعواطف، ويصل التوتر في الوجه إلى درجة الخطر، والقلق إلى درجة الانفجار، ثم أصبح أغلب ماتكتشفه العين في لوحات مروان ان الأشياء في داخلها تتحرك وتتغير وبالتالي قابلة لإعادة الترتيب كل مرة (كما يقول الروائي الفرنسي عبد الرحمن منيف).

تلت مرحلة الوجوه التي أوقفها مروان عام ١٩٧٨، مرحلة الطبيعة الصامتة وهو في هذه الفترة «يطرح أسئلة، إذ أن هذا التحطيم القاسي للشكل الفيزيائي كما الفته العين، يعيد الأشياء إلى التراب أو إلى عناصرها الأولى

في المرحلة التي أنجز فيها مروان مجموعات جديدة ـ طبيعة صامتة ـ صار توتر اللوحة أكثر خصوبة فعمل مروان في هذا الموضوع بقدرة فائقة ونشاط محموم دائب، كأنه كان محمولاً على موجة منطلقة أبداً في اللا محدود، وفي انفتاح واتساع إلى أقصى الأقاصي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجه ١٩٧٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مرحلة (الدُمى - المتراكش) تأخذ الصورة وظيفة القناع التقليدي ودور الحافز. تأخذ وضعاً طبيعياً غير مصطنع، وتبدو بأسمة مهزومة خائرة العزم او تستجدي العطف والشفقة لكن بخبث ومكر شبه مختف وراء كثافة اللون الغامق.

اما الحجاب - القناع في فن **مروان** فله دور كبير مرموق يمتد من التاريخي - إلى الخصوصية - الذاتية ويشهد له القدرة الخلاقة والإبداع في لوحات الأقدمة اساتذة الفن الأوروبي الذين يعيدون ذلك إلى منابع مروان - العربي - الإسلامي.

القناع عند **مروان** نوع من الوضوح، يعكس ما نتوقع في غرض اللوحة. **مروان** الشرقي العربي الجذور والثقافة والانتماء الحضاري (اضافة إلى ثقافته الاوروبية المعمقة) يريد ان يقول إن المشهد وخصوصيته هي في الاغتراب وإلغاء المسافة من أجل ان نستطيع قراءة القلق والتمزق والشبق الذي يوضحه من خلال القناع ومن ورائه اكثر من إخفاء ملامح بقدر ما يريد إظهار الشعور والعاطفة والجنس. فالقناع بالتالي هو نوع من الازدواجية: هو إذن حافز من خلاله يبدو كما لو انه شاء ان يواجه التعري والوضوح، وهو ايضا الكشف الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى التمويه والتشويه . اما اشخاصه هؤلاء الماثلون أمامنا في مشاهد متشابهة فهم ليسوا إلا احجاماً من الشهوات والرغبات والآلام الفردية. يذكر الناقد الفني الالماني «دوبرت كوديلكا» الذي لا ينتمي إلى «عشيرة» المستشرقين، في دراسة عن فن **مروان** ابياتاً مترجمة إلى الالمانية للشاعر العربي النابغة الذبياني في وصف الحبيبة عندما تسدل الحجاب للوداع:

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه
فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كان بنانه
عنم يكاد من اللطافة يعقد
نظرت اليه بحاجة لم تقضها
نظر السقيم الى وجوه العُوَّد

إن ابيات النابغة الذبياني هي من احب الشعر إلى نفس مروان، ولا شك في ان الاستاذ روبرت كوديلكا الذي كان لفترة زميل مروان في المعهد، يعلم عن إعجاب **مروان** بهذا الشعر. **مروان** عاشق وقارىء شعر ممتاز، فأبيات النابغة كانت حافزاً لبعض لوحاته - (الأقنعة) - و(الحجاب). واظن ايضا اننا نجد اليوم في هذه الأبيات قراءة ما للوحة من لوحات **مروان**. واخيراً اراني بحاجة إلى التأكيد بان **مروان** هو الرسام المنتمي، أعني الانتماء إلى الوطن كما هو واضح في فنه. هذا الانتماء هو الذي دفعه إلى استلهام التراث العربي الإسلامي في إبداعاته الفنية.

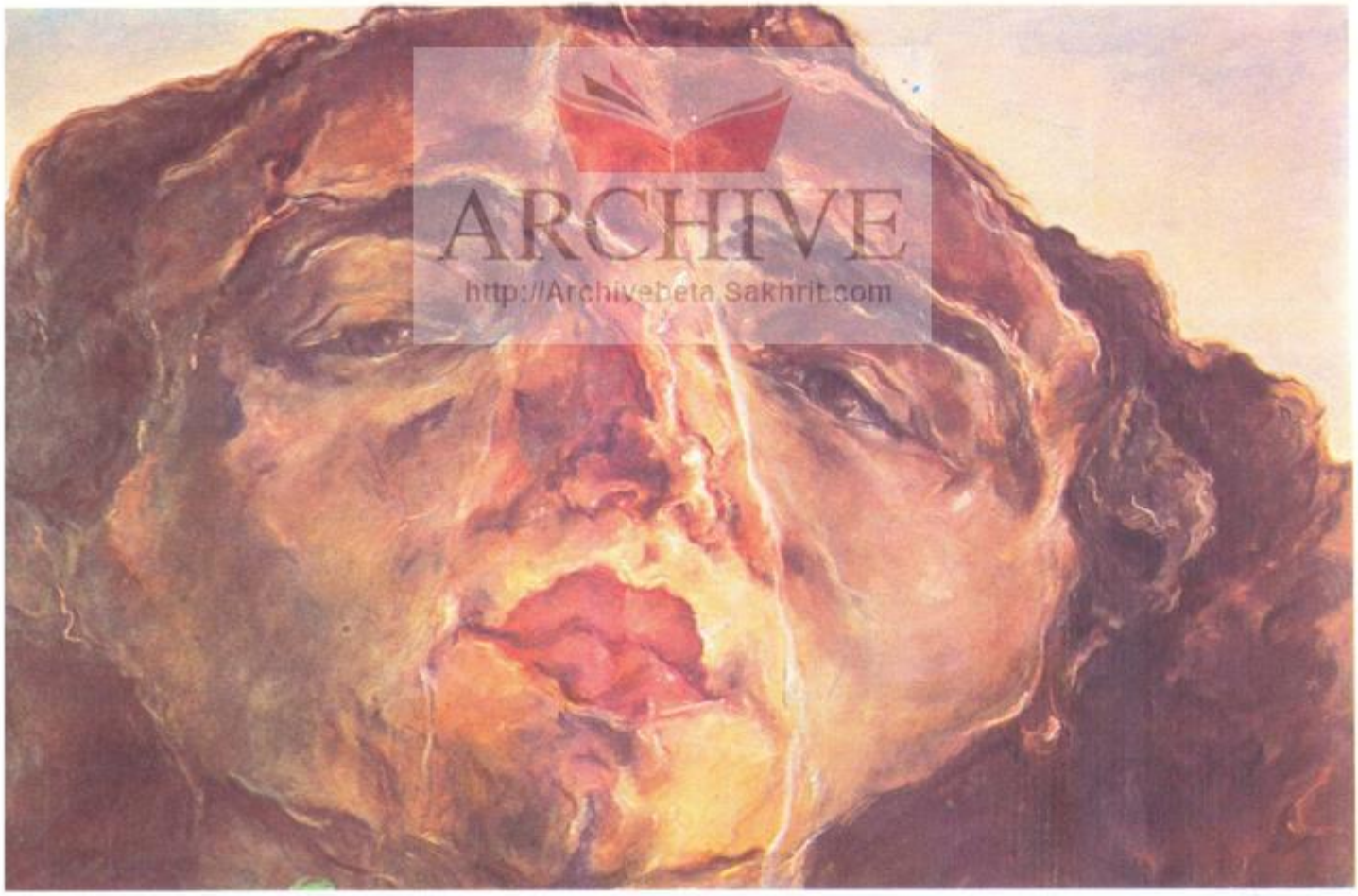
وفي العام المنصرم شهدت عاصمة الفن العالمي باريس اول تكريم من نوعه لفنان من أصل عربي ممثلاً بأربعة معارض شخصية متزامنة بين منتصف حزيران حتى نهاية آب ١٩٩٣ في قاعات متحف الفن المعاصر العربي في معهد العالم العربي، وفي صالتي بيكر، وبانتو روري في باريس. والزعظم والأجل من ذلك هو اختيار لوحات **مروان** لعرضها في المكتبة الوطنية في باريس Bibliotheaue nohonale دليلاً على بلوغه القمة واختراقه كل الحواجز نحو العالمية الرحبة.

إن اللوحات التي عرضت هناك - في الوجوه - إلى الدمى والمراسن، إلى الطبيعة الصامتة، كلها تمثل مواضيع **مروان** (ومواضيعه ليست كثيرة)، وتمثل غنياً انتماءه إلى التعبيرية.

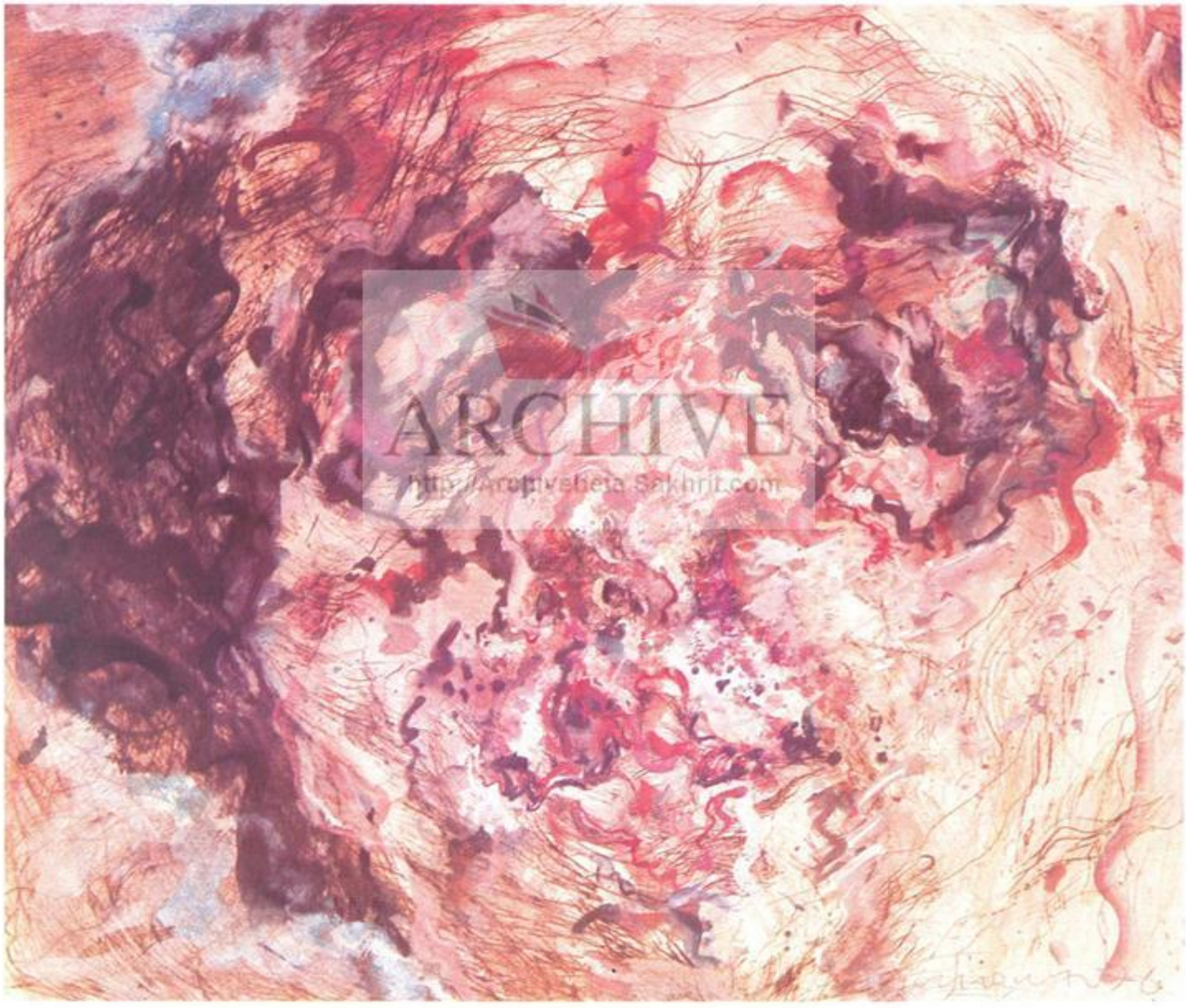
أما جهود **مروان** في نقد الفن، وفي الدراسات المطولة عنه فهي كما قال صديقه الروائي عبد الرحمن منيف إضافة نوعية بارزة إلى المدرسة التعبيرية خاصة ان لوحاته بدأت تحتل مساحات متزايدة على جدران عدد من المتاحف في العالم.

ويظل هذا الفنان في الوقت نفسه امتداداً وفياً لجذوره التي تدع له الحرية بان يعطي ثماراً طيبة حتى ولو كان هذا تحت شمس الغربة.

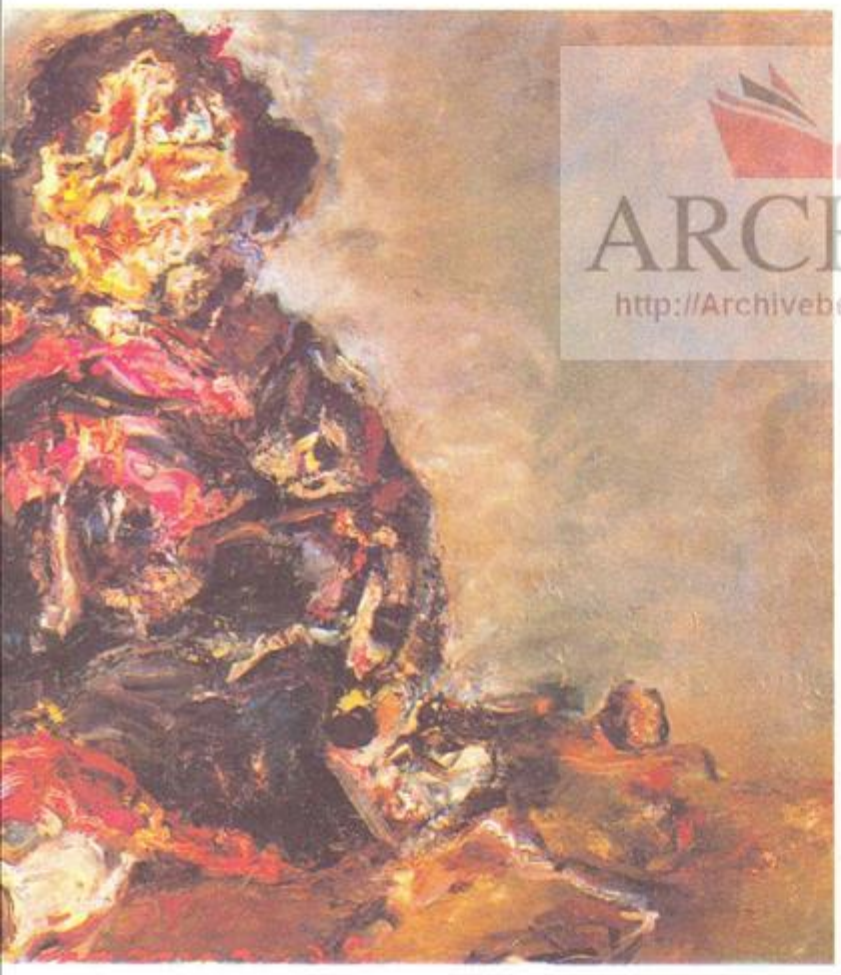
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



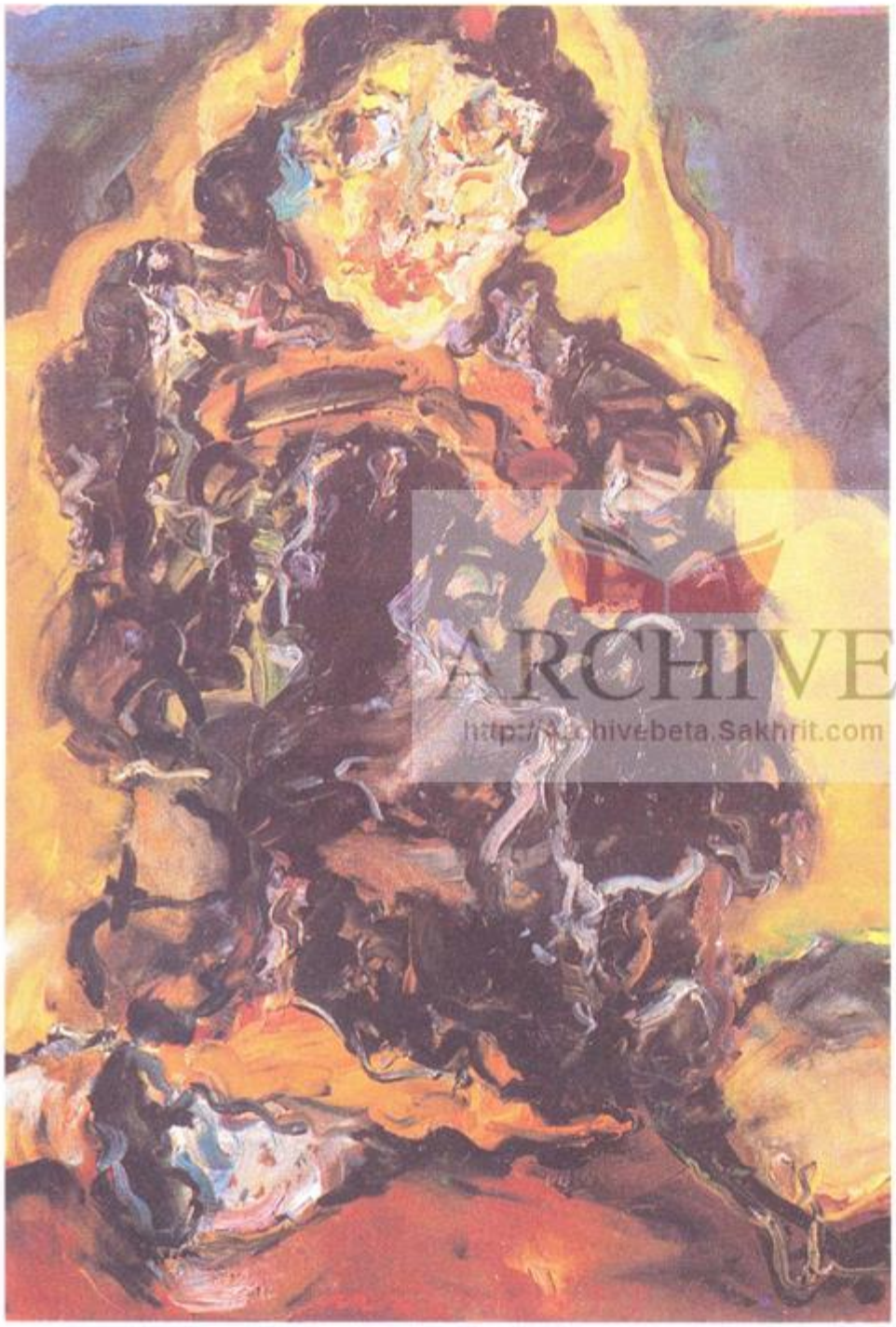
حجاب ١٩٧٣



وجه راس ١٩٧٦

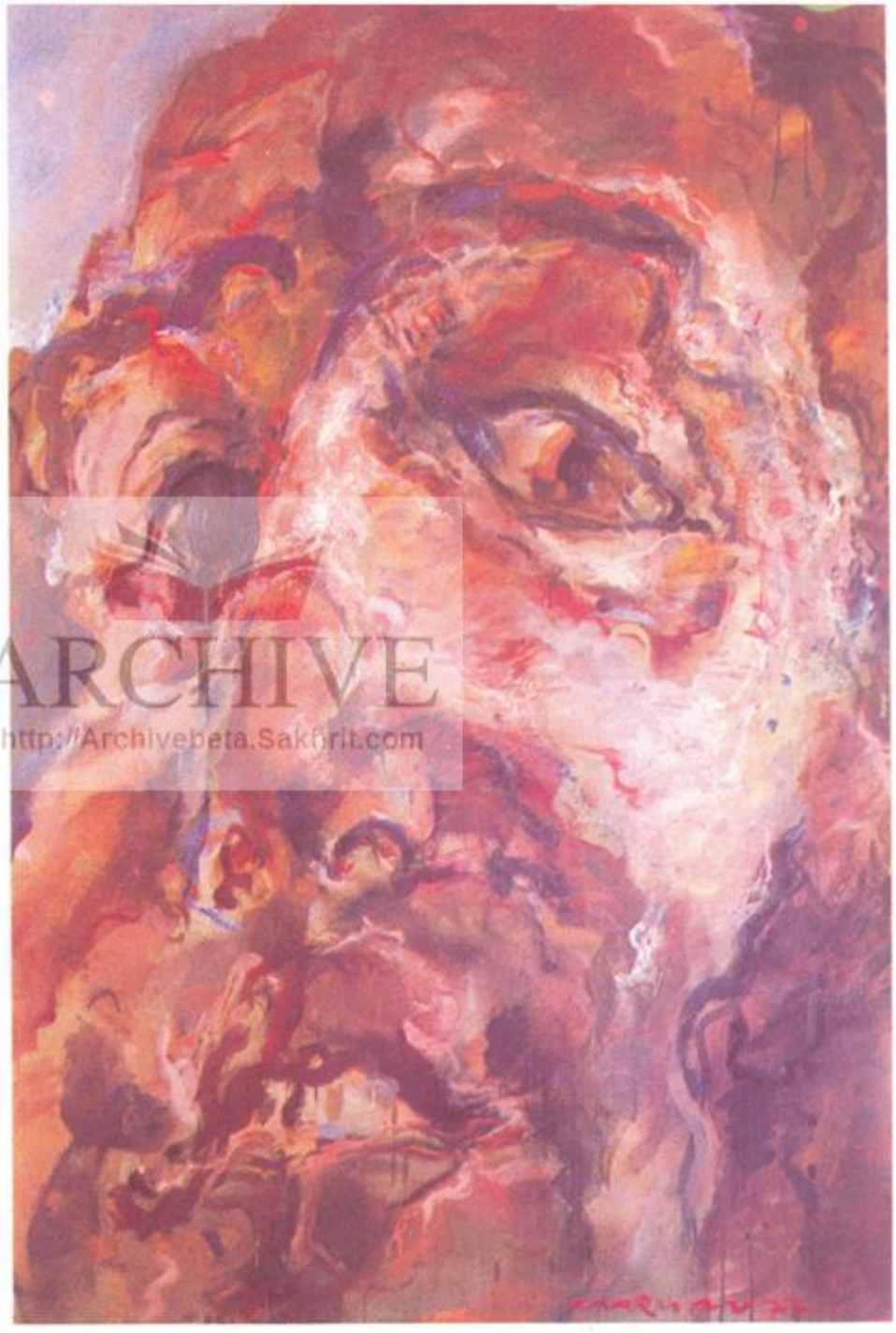


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



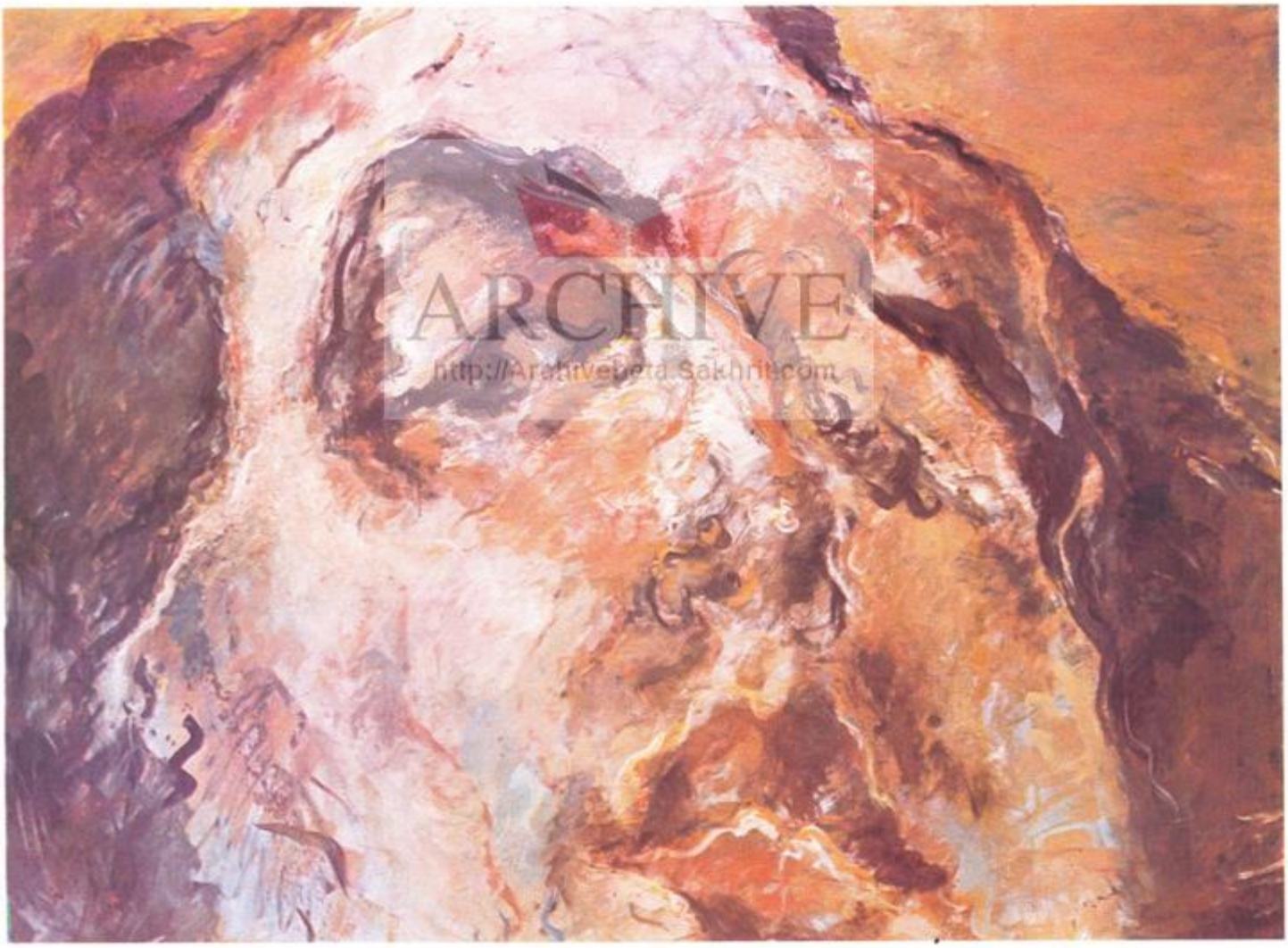
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دمية ١٩٧٩



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رجـ ١٩٧٧



وجه راس كبير ١٩٧٥

عيسى علاونه

أقنعة

إلى الفنان التشكيلي ـ مروان قصاب ـ

تُراقصُ قوسَ التراب
توسّعُ فيه فضاءاتِ لونٍ ولهوَ سراب
تصير غريباً
... قريباً كسجع النوارس
تكتب هاوية الحلم
أو جسدَ امرأةٍ في القناع السؤال.
واقفاً في الحدود الصغيرة
وما أدخلوك إلى غابة الرغبات

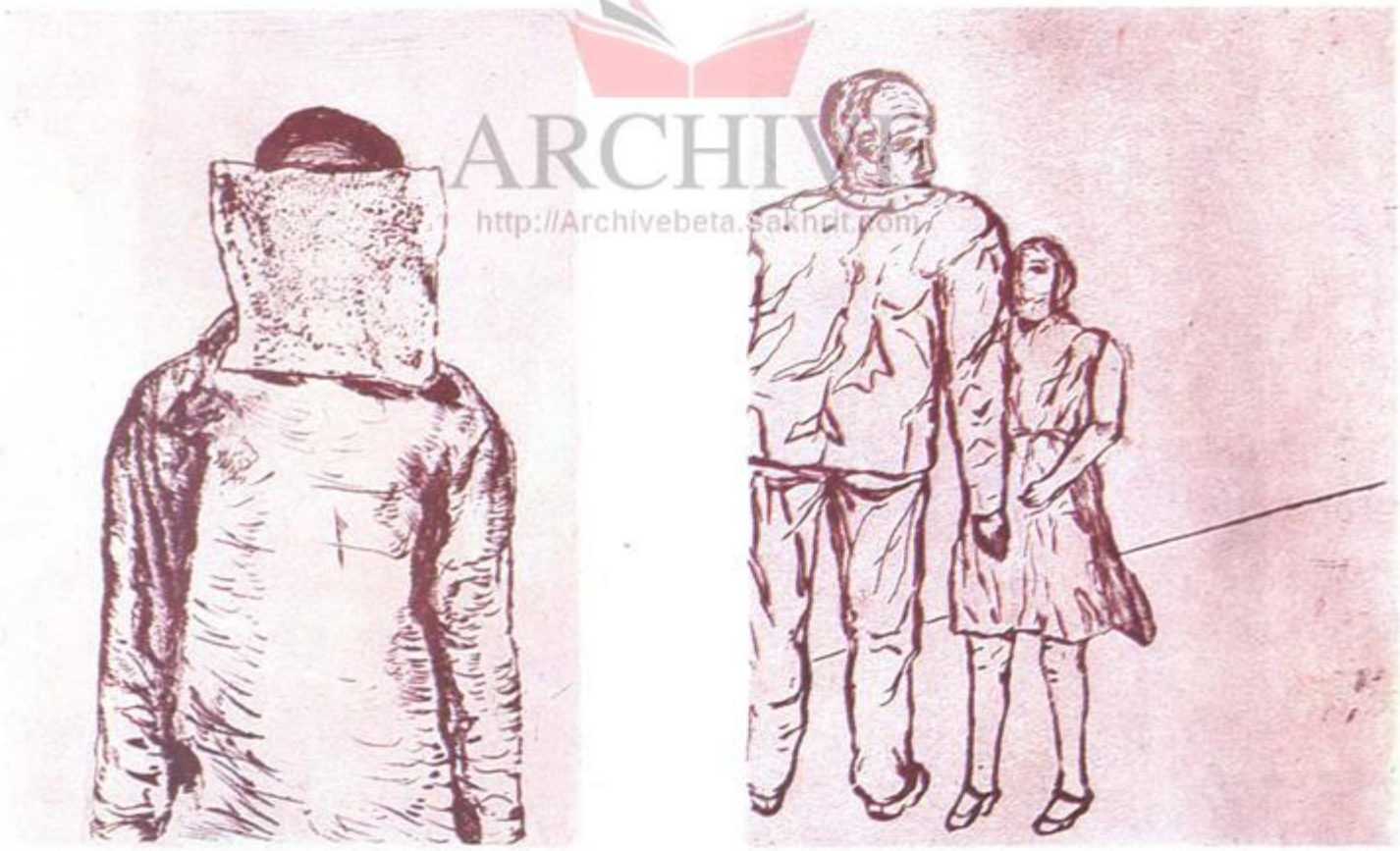
تلبثت
طول الليالي وراء ستار شفيف
سيمنحك الوقت في خطوة ضائعة
لتمخر في عشب الجرح بين هتاف الإبادة
ونبض القلق
المدى يتقلص يحترق الغيب
وراء القناع وحمىً الشبق
يستوى... فوق سيدة الوهم والذاكره

في مرايا القطيعة تركض سنبلة الريح حتى خطوط
الولاده
هذه إمرأة الماء لم ترتوِ
المطر اليابسُ الآن أوغل في جلدها
كلما طلعت من نوى الأجنحه
قايضت بغيوم الحنين إلى قرطبة
وسائلها المهمله

أيها الأرض هيًا
أطلقي لهاث العباءة من شرفات الدموعْ
شيعي للبحار حكاياتها وتضاريسها
فمن الظلِّ يصاعد العرى
أو تزهر الأقنعه
أيها الأرض هيا افتحي
ممالك غيم الكلام
في الوجوه التي خُلعتْ من شعائرها
في الرؤوس التي أحرقت في هياكلها
والنكبى في الدمى.. خريف النخيل
في حدود البلاد القديمة.

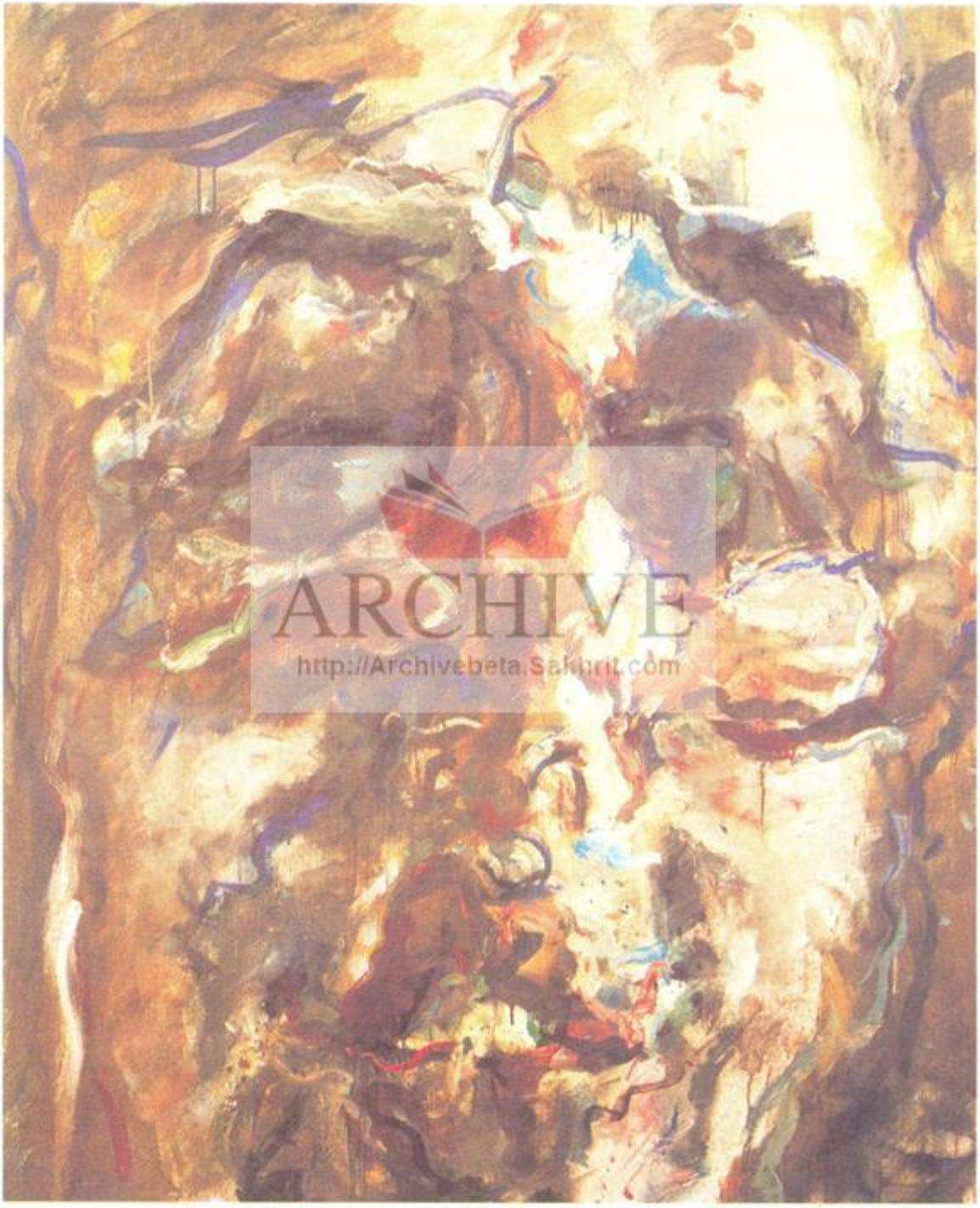
يخفقُ الكونُ في غمضةٍ
يتلعثمُ في موجزٍ
يتقلّبَ عند هبوب الزجاج
ويدلق حبراً على صفحات الهواء
يتسربل بالكلمات الكسيحه
يتزنر بالأمكنه
ثم يختلط الإرثُ بالوعد
في لغة وسفر
اسمه يلتحي بغبار السديم
ويمتد حلماً إلى مبتدا وخبر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المقنع ١٩٧٠



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجه ١٩٧٧